STAAT AUS DEM STEIN

7/5/89 EMU #5521209

MEMPHIS STATE UNIVERSITY
LIBRARIES

MVC
NB
75
E8
v.1

UNIVERSITY OF MEMPHIS LIBRARIES
3 2109 00699 2532

John Willard Brister
Library
Memphis State University
Memphis, Tennessee

WITHDRAWN
University Libraries
University of Memphis

HANS GERHARD EVERS

STAAT AUS DEM STEIN

HANS GERHARD EVERS

STAAT AUS DEM STEIN

DENKMÄLER, GESCHICHTE UND BEDEUTUNG DER ÄGYPTISCHEN PLASTIK WÄHREND DES MITTLEREN REICHS

★

VERLAG F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Copyright bei F. Bruckmann A.-G., München
Printed in Germany — Alle Rechte vorbehalten.

1929

Druck von F. Bruckmann A.-G., München

Hermann Ranke, Heidelberg
John M. Wulfing, St. Louis Mo. U.S.A.
Der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft, Berlin

in Verehrung zugeeignet

ANMERKUNG

Die Arbeit besteht aus zwei Teilen. Der erste Band bringt die Denkmäler und den Haupttext, in dem die Geschichte und die Bedeutung der Plastik im Mittleren Reich behandelt werden. Er ist in sich abgeschlossen. Der zweite Band enthält die archäologischen Untersuchungen, Datierungen und Anmerkungen, in denen die im Haupttext verarbeiteten Ergebnisse begründet werden. Er ist für den wissenschaftlich interessierten Leser bestimmt. Auch die Angaben der Tafeltexte wenden sich großenteils an den Wissenschaftler und sind nur aus buchtechnischen Gründen im ersten Band belassen worden. Sie bestehen hauptsächlich aus Nachweisen der Stellen, an denen das betreffende Werk sonst noch abgebildet ist. Die in ihnen gebrauchten Abkürzungen werden dem Wissenschaftler ohne weiteres verständlich sein.

Die Bezeichnung T... verweist auf eine Tafel im ersten Teil; die Bezeichnung Abb... auf eine der Textabbildungen im ersten oder zweiten Band, die fortlaufend numeriert sind. Die Bezeichnung §... verweist auf die Aufsätze des zweiten Bandes.

STAAT AUS DEM STEIN

Erster Teil: Die Denkmäler

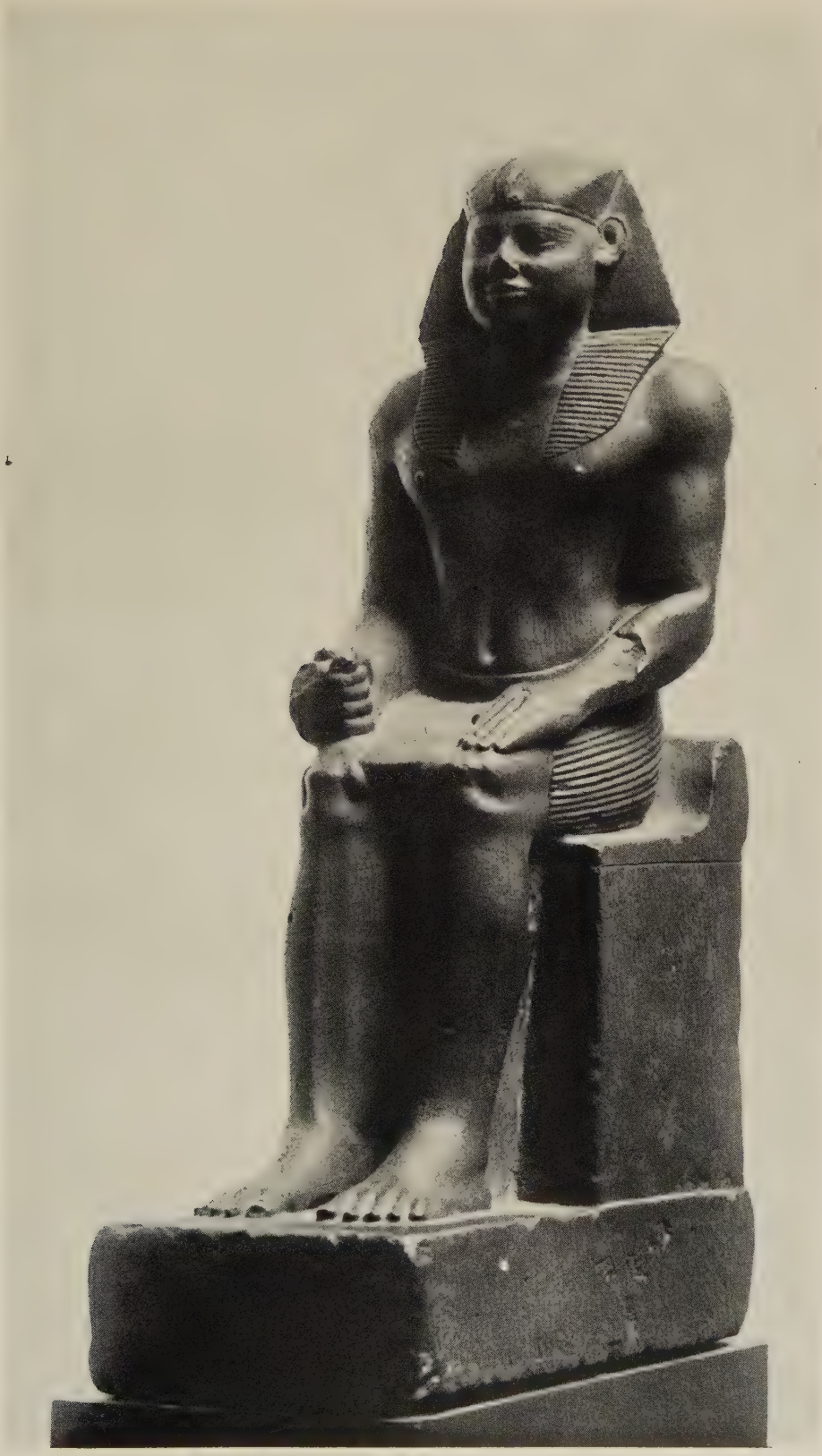
Es ist das Ausgezeichnete des ägyptischen Geistes, daß er als dieser ungeheure Werkmeister vor uns steht. Es ist nicht Pracht noch Spiel noch Vergnügen, was er sucht, sondern es ist der Drang, sich zu verstehen, der ihn treibt, und er hat kein anderes Material und Boden, sich über das zu belehren, was er ist, und sich für sich zu verwirklichen, als dies Hineinarbeiten in den Stein; und was er in den Stein hineinschreibt, sind seine Rätsel, seine Hieroglyphen. Der Hieroglyphen sind zweierlei; die eigentlichen, die mehr die Bestimmung für die Äußerung in der Sprache und die Beziehung auf die subjektive Vorstellung haben; die anderen Hieroglyphen sind diese ungeheuren Massen von Werken der Architektur und Skulptur, womit Ägypten bedeckt ist. Wenn bei anderen Völkern die Geschichte aus einer Reihe von Begebenheiten besteht, wie z. B. die Römer in mehreren Jahrhunderten nur dem Zweck der Eroberung gelebt und das Werk der Unterwerfung der Völker vor sich gebracht haben, so sind es die Ägypter, die ein ebenso mächtiges Reich von Taten in Kunstwerken ausgeführt haben, deren Trümmer ihre Unzerstörbarkeit beweisen und größer und erstaunenswürdiger sind als alle Werke der sonstigen alten und der neuen Zeit.

Hegel, Philosophie der Geschichte

TAFEL 1 BERLIN 8431

König aus der Zwischenzeit. 7.—10. Dynastie.
Gelber Kalkstein.
Höhe 32 cm.

Keinerlei Ergänzung. In Höhe der Schultern alte Flickung des Steins. Am Kopftuch Spuren von geritzter Streifung. Am Rückenpfeiler Beginn einer Titulatur, an den Sockelseiten Reste der Landespflanzen, seitlich scheinbar Kolumnen, mit Farbe aufgemalt. Datierung § 628—631.



TAFEL 2 KAIRO

Statuette des Mesechti. Aus Assiut 1894. 11. Dynastie.
Alabaster.
Höhe 22 cm.
Cat. Gén. Borchardt 255, Abb. S. 49.

Die Statuette gehört in die Kajüte eines Schiffs, die sich in der Glasscheibe dahinter spiegelt.

Aus demselben Grab stammen die zwei Fähnlein Soldaten, Cat. Gén. Borchardt 257, 258, Abb. S. 55, 56; Musée Egyptien I, T. 33—36 u. a.

Eine ähnliche Statuette abgebildet Chassinat Fouilles d'Assiout, T. 11. Drei weitere Alabasterstatuetten, ebenfalls aus Assiut, im Museum von Assiut; eine in Brüssel.

TAFEL 3 KAIRO

Mumienmaske des Cheti-iker. Aus Assiut. 11. Dynastie.
Pappe, Leinwand und andere Stoffe.
Lebensgroß.

Ähnliche Masken:
Chassinat, Fouilles d'Assiout, T. 26, 27.
Petrie, Sedment I, T. 13.
Petrie, Gizeh and Rifeh, T. XB, XI, — schon ganze Särge.

Über die Entwicklung von Mumienmasken und Mumiensärgen Mace and Winlock, The Tomb of Senebtisi, S. 53 ff.

TAFEL 4 BEI LUXOR

Der Bergrücken von Der-el-bahari; aufgenommen von der Nordwestspitze des Berges „El-Korn“, oberhalb der Weststadt von Theben, etwa 400 m über dem Niltal.

Vorn, vom Schatten nach links hinunter, der Anfang des Königsgräbertals; der über den Sattel führende Pfad. Im Sattel Mauer- und Scherbenreste einer früheren Ansiedlung. Etwas höher am linken Rand der Pfad aus dem Königsgräbertal nach Der-el-bahari, der im Bogen die Höhe umgeht und im Tal bei Cooks Resthouse endet.

Im Tal von Der-el-bahari die Nilschlammziegelbauten aus der 26. Dynastie, vor allem der Pylon der Grabanlage Mentemhets. (Vgl. Bull. Metropol. Museum New York XV, 1920, S. 15.)

Zwischen diesem Pylon und dem Resthouse der Aufweg zum Stufentempel der Hatschepsut; parallel zu ihm, vom Grab Mentemhets aus, der Aufweg zum Tempel Mentuhoteps III. — von dem das westliche Ende der Planierung sichtbar ist.

Ganz rechts der nördliche Abhang von Schech-abd-el-Kurna.

Dahinter, weiß, der Streifen der unteren Wüste; rechts im Zwickel der Tempel Sethos I. bei Kurna. Dann der schwarze Streifen des Fruchtlands, der Nil, wieder Fruchtland und endlich die jenseitige Wüste.

TAFEL 5 NEW YORK

Schiff aus dem Grab des MektiRe. Der-el-bahari. Ende der 11. Dynastie.
Holz, Leinwand usw. bemalt.
Höhe vom Boden bis zur Mastspitze etwa 1 m.

Vorläufiger Fundbericht: Winlock in Bull. Metropol. Museum New York 1921; The egyptian Expedition 1918—1920, S. 12 ff.; Abb. S. 1 und Fig. 20.

Links das Steuerruder; die Kajüte aus geflochtenen Matten, in ihr ein Bett für den Herrn (a. a. O., S. 1); die Matrosen, die das Segel halten; auf Deck die Gabel für den Mast; rechts ein Lotender.

Dieses Grab enthielt die bei weitem schönsten und besterhaltenen Modelle, die bisher gefunden sind.
Vgl. G. Roeder, Altägyptische Märchen, S. 16, Schiff mit Segel in Hildesheim.

Photographie des Metropolitan Museum of art.

Von einem Schiff aus dem Grab des MektiRe bei Der-el-bahari.
Holz usw. bemalt. Vgl. T. 5.
Höhe des Dieners mit gekreuzten Armen, in der Mitte, 0,25 m.

Das Schiff fährt unter Segel, mit dem Nordwind, stromaufwärts. Links die beiden Steuerruder mit den bedienenden Matrosen. Dann der Baldachin für den Herrn, auf Zeltstangen. Sitzend der Herr; vor ihm mit gekreuzten Armen sein Beamter und eine Vase. Zu beiden Seiten und vor dem Baldachin hockend und stehend die Matrosen, die die Seile für das Segel hielten. (Vgl. T. 5.) Sie sind zum Teil noch mit Leinwandstücken bekleidet. Der Mast weiter rechts.

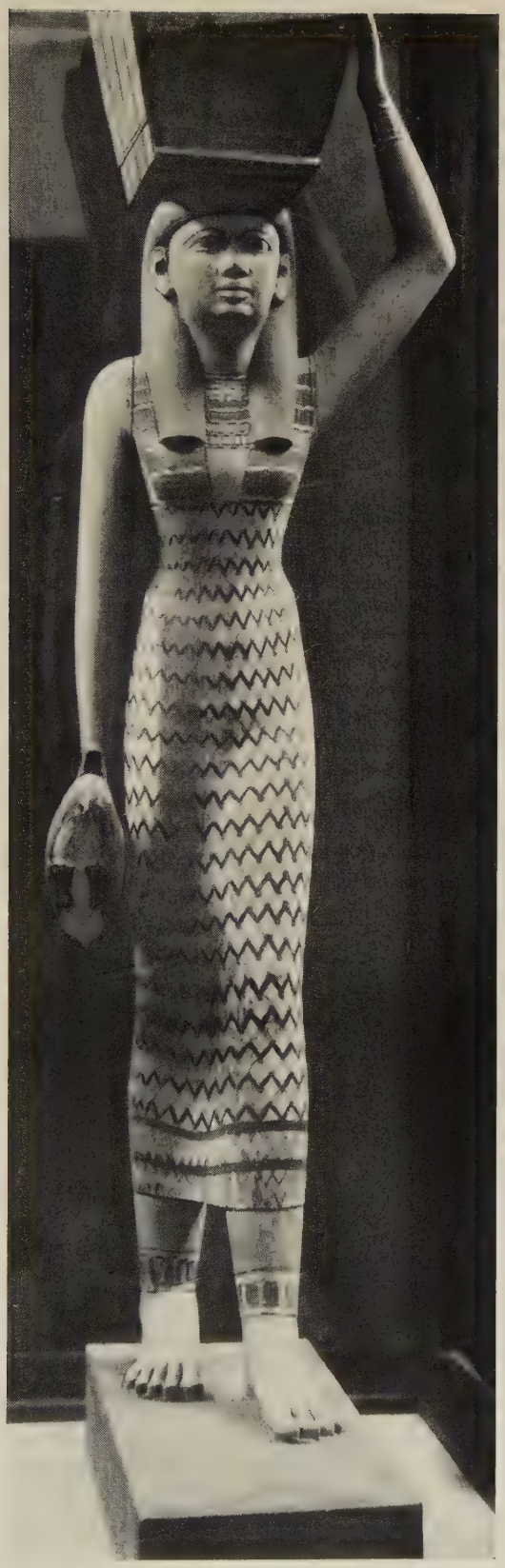
Dahinter das andere Schiff, in der entgegengesetzten Richtung fahrend. Es wird gerudert, der Mast ist niedergelegt. A. a. O., Fig. 21.

Dienerin, mit Brotkasten und Gans, aus dem Grab des MektiRe bei Der-el-bahari.
11. Dynastie. Vgl. T. 5; a. a. O., Fig. 9.
Bemaltes Holz.
Höhe 1,23; Sockel 0,17—0,47 m.

In dem Kasten liegen vier Brote, deren spitze Kegel oben herausragen.

Zwei solcher Dienerinnen sind im Grab gefunden; das Gegenstück, jetzt in New York, ist abgebildet Schäfer, Propyläenkunstgeschichte, Abb. 279.

Dienerinnen dieser Art in allen Museen; vgl. Fechheimer, Kleinplastik, T. 40 und 41; Capart, L'art, T. 42.



Der Grabtempel Mentuhoteps III. bei Der-el-bahari. 11. Dynastie.

Ganz unten die zwei Umfassungsmauern des Hofes vor dem Tempel. Rechts Löcher im Boden, zum Einpflanzen von Bäumen bestimmt. Darüber die Rampe zur ersten Plattform. Reste von drei Pfeilern der unteren Pfeilerhalle.

Die weiße Mauer der Plattform ist neu aufgesetzt. Auf der Terrasse die Reste der Pfeilerhallen, die den Mittelteil des Tempels umgeben. Dieser ist in Pyramidenform zu denken, deren Stumpf, aus Bruchsteinen aufgeschüttet, in der Mitte sichtbar ist. Links in den Felsen hinein die Hallen des Sanktuariums.

Über dem Stumpf der Pyramide die Steine von der Hathorkapelle der 18. Dynastie. Ganz rechts Teile des Tempels der Hatschepsut.

Darüber die Felsenwand; vgl. T. 4.

Über Anlage und Ausgrabung des Tempels Naville, The 11. Dynastie temple of Deir-el-bahari, P. I—III;
Bulletin Metropol. Museum New York; 1916 ff.

Gute Gesamtaufnahmen der beiden Tempel Naville a. a. O. III, T. 36; Bull. a. a. O., Egyptian Expedition 1923/24; Fig. 1 und 2.

TAFEL 9 KAIRO 46068

Relief von der Kapelle Mentuhoteps III. aus Dendera. 11. Dynastie.
Höhe der Kapelle 0,82 m.

Fundbericht: Daressy, Chapelle de M. III. a Denderah; in Annales du service XVII, 1917, S. 226 ff., T. 3.

Mentuhotep III. unter einem Baldachin sitzend.
Das Relief ist bis 8 mm hoch.

Relief aus dem hinteren Saal des Grabtempels Mentuhoteps III.
Gefunden 1908, noch an Ort und Stelle.
Weißer Kalkstein; erhöhtes Relief. Bemalt.

Abb.: Naville, Deir-el-bahari II, T. 5, A u. D. Dort auch einige andere Fragmente.

Mentuhotep auf dem Thron; hinter ihm Seth, vor ihm eine andere Gottheit; beide mit einem Zepter.

Vgl. L. Klebs, Reliefs des Mittleren Reichs, Abb. 14; Stele der gleichen Zeit, in Turin.

TAFEL 11 GENF 4766

Prinzessin aus dem Totentempel Mentuhoteps III. in Der-el-bahari.
11. Dynastie.
Weißer Kalkstein, bemalt.
Höhe 29 cm.

Abb. sehr klein, Naville, Deir-el-bahari II, T. IX A.
Photographie des Musée d'art et d'histoire

Mentuhotep III. NebhepetRe.

Aus der Kammer des Bab-el-hosan bei Der-el-bahari, dem zum Totentempel des Königs gehörigen Grabschacht.
Sandstein, bemalt.
Höhe 1,83 m.

Fundbericht: Carter in Annales du service 1901, S. 201 ff.

Abbildungen:
v. Bissing-Bruckmann, T. 19 A.
Maspero, Musée égyptien II, T. 9 und 10.
Maspero, Guide Kairo 1912, Fig. 30.
Capart, L'art égyptien, T. 130.

Die Aufnahme zeichnet etwas falsch; der Apparat steht, aus Platzmangel, zu dicht an der Statue und der Unterkörper erscheint daher im Verhältnis zum Oberkörper zu groß. Vgl. T. 13.

TAFEL 13 DER-EL-BAHARI

Zwei Statuen Mentuhoteps III. vor seinem Grabtempel.

Gefunden und wieder aufgerichtet 1920 durch die Expedition des Metropolitan Museum New York. Bull. 1921, S. 26.

Vgl. T. 12. Die Statue in Kairo ist etwas besser in der Ausführung und besser erhalten, in den Maßen aber gleich.

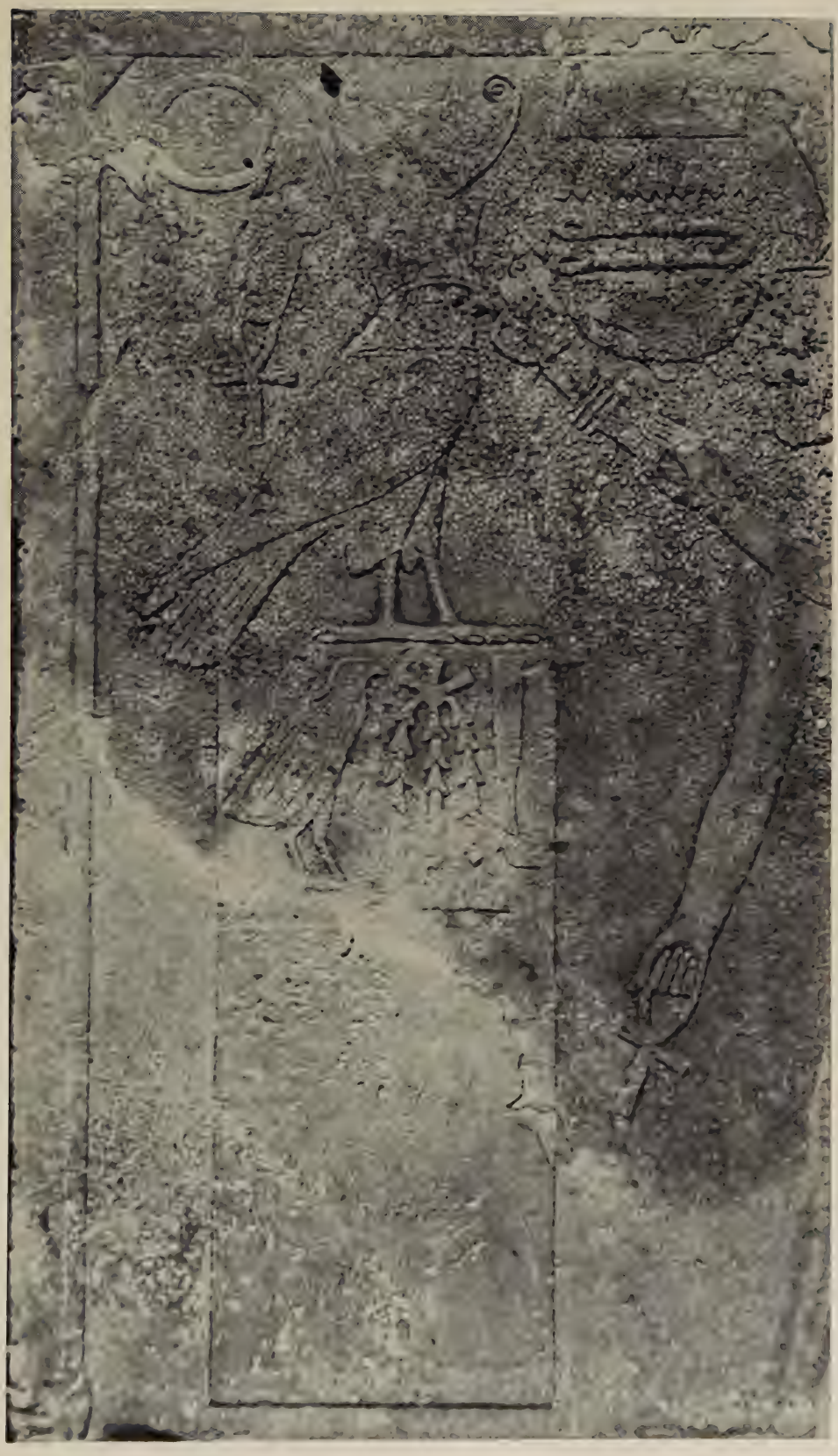
Zu diesen Sitzfiguren etwa sechs Standfiguren Mentuhoteps; vgl. Abb. 54, § 632.

Hinter den Statuen die Nordwand des Tals von Der-el-bahari, mit dem Weg ins Königsgräbertal und den Grabanlagen der Vornehmen der 11. Dynastie. Der Tempel selbst liegt links. Vgl. T. 4.

Horusname Amenemhets I. SehetepibRe.
Von einem Weihrelief aus dem Totentempel des Königs bei Lischt.
Weißer Kalkstein.
Höhe 80 cm.

Fundbericht und Veröffentlichung des ganzen Reliefs in Strichzeichnung: Gautier et Jéquier, Fouilles de Licht, S. 94.

Umrahmung des ganzen Reliefs mit dem Zeichen des Himmels oben und dem Zepter seitlich. Der Falke, mit Doppelkrone, über dem Palasttor, in dessen oberem Feld der Name des Königs steht. Das untere Feld ist nicht reliefiert. Vor dem Falken der Gott Month, der ihm das Zeichen des Lebens und das des Osiris hinhält, damit er davon atme.



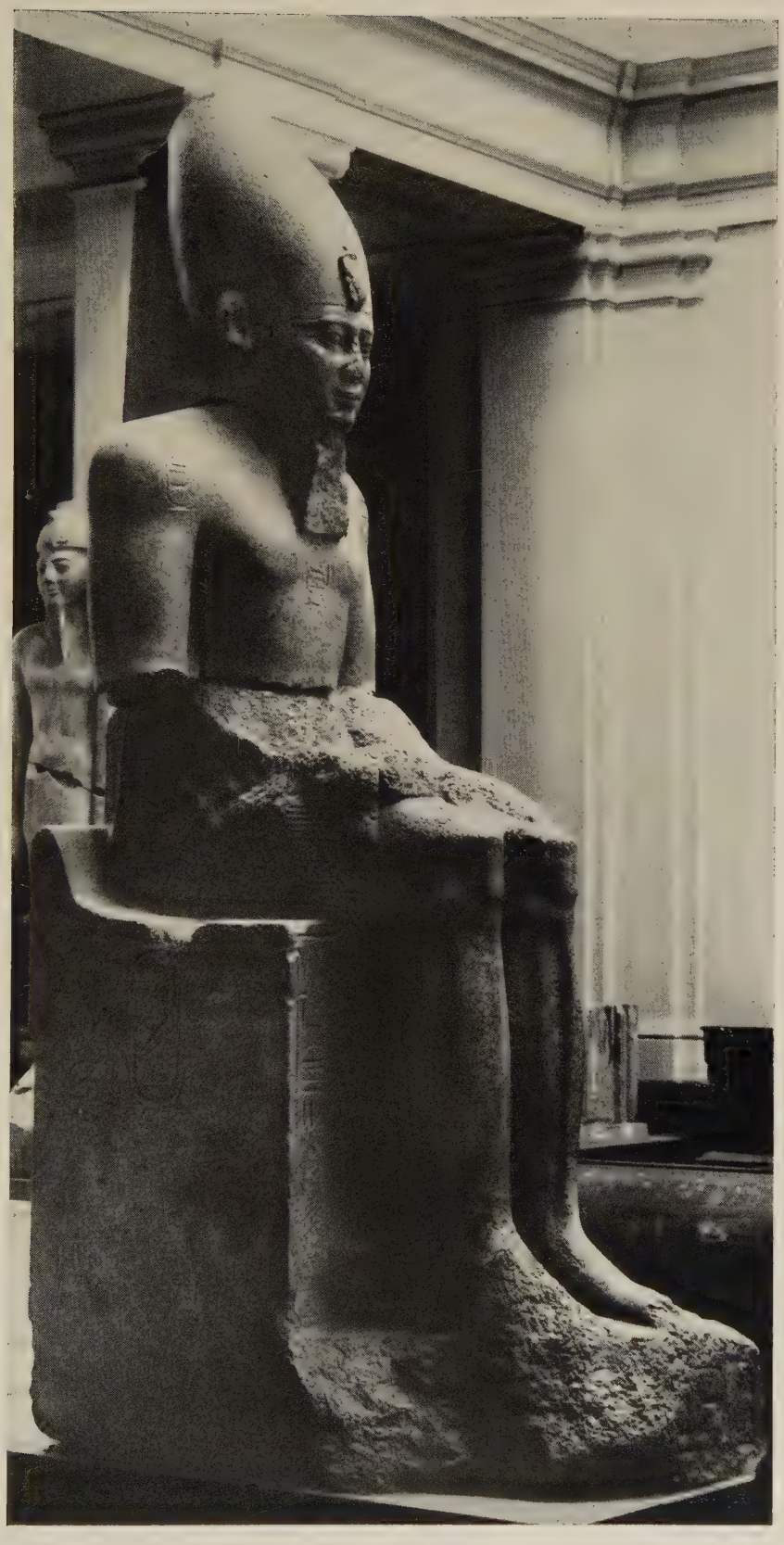
TAFEL 15 KAIRO

Amenemhet I. SehetepibRe. Aus Tanis, 1883 und 1904.
Schwarzer Granit.
Höhe 2,68 m.

Fundbericht und Inschriften Petrie, Tanis I, S. 4, § 6; T. I, 3 A—D. Die andere (hier sichtbare) Seite des Sockels konnte nicht abgebildet werden, weil die Statue damals auf ihr lag; sie ist ganz unverletzt.

Abbildungen: nur der Kopf, Petrie, Tanis I, T. XIII, I; danach Petrie, History, S. 150.

Keinerlei Ergänzungen. Die Kartuschen auf dem Körper sind Zutaten der 19. Dynastie. Die Inschrift vorn neben den Beinen ist ursprünglich bis auf die Kartuschen.



TAFEL 16 KAIRO

Amenemhet I. SehetepibRe. Aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Höhe 2,68 m.
Seitenansicht von T. 15.

Die Göttergruppe und die Umrahmung des Sockelreliefs sind ursprünglich; die Kartuschen und die Inschrift auf der Basis sind aus der 19. Dynastie.

TAFEL 17 KAIRO

Amenemhet I. SehetepibRe. Aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Höhe der Statue 2,68 m.
Oberkörper der Statue T. 15.

TAFEL 18 KARNAK; AMONTEMPEL; BEIM SANKTUARIUM

Relief Sesostris I. CheperkaRe.

Vgl. hierzu Abb. 57, Relief Thutmosis III., Kopie nach diesem Relief. Die beiden Reliefs befinden sich an der Mauer im Innern des Amontempels, die auf den Plänen als „Mauer Hatschepsuts" bezeichnet wird, deren östlicher Teil aber aus der 12. Dynastie stammen muß. (Baedeker 1928, Plan S. 271; etwas östlich vom „r" der „Gemächer" der Hatschepsut, rechts.)

Die ganze Wand mit beiden Reliefs in Strichzeichnung bei Mariette, Karnak, 1875; S. 49, T. 14.
Von diesem Relief Sesostris I. ist der untere Teil abgebildet Jéquier, L'architect. et la décor. I, T. 56 Nr. 5.

Da Sesostris nach rechts schaut, wo jetzt die Wand abbricht und die Lücke im Tempel klafft, muß der Bau dort weitergeführt haben. Vgl. Abb. 35, wo das Relief rechts hinter der Statue Amenemhets I. zu sehen ist.

Vergleichung des Reliefs mit der Kopie § 639.

TAFEL 19 LEIDEN

Statuette der Imeret-nebes.
Holz.
Höhe der ganzen Figur 0.84 m.

Boeser, Beschreibung d. ägypt. Sammlung d. Niederländ. Reichsmuseums i. Leiden; Denkmäler d. Mittl. Reichs II, T. 15. Abbildung von vorn und hinten, aber ohne Perücke. Danach
Schäfer, Propyläenkunstgeschichte 277,2.
Andere Abbildung:
Fechheimer, Kleinplastik T. 58; als Neues Reich bezeichnet.

Die Statuette ist mit wirklichem Stoff bekleidet zu denken; die Perücke ist abnehmbar; unter ihr müssen entweder wirkliche Haare oder eine andere Perücke befestigt gewesen sein.

Für die Haltung der Hände und die Einwicklung vgl. Chassinat, Fouilles d'Assiout, T. 32.

Die Statuette ist in den Anfang der 12. Dynastie, wohl unter Amenemhet I., zu setzen. Vgl. § 181.

TAFEL 20

LUXOR, WESTSEITE
Schech-abd-el-Kurna, Grab Nr. 60

Senet, Frau des Antefoker, Wesirs unter Sesostris I.
Etwas überlebensgroß.
Weißer Kalkstein, bemalt.
Vgl. Abb. 31.

Publikation: N. de Garis-Davies, The Tomb of Antef-oker. Eine kleine Gesamtaufnahme, T. 38; schöne Fragmente des Gesichts, T. 39.
Bilder der Malereien des Grabes auch Wreszinski, Atlas, T. 45, 213—221.

Die Statue ist bei der Restauration des ganzen Grabes aus der unterirdischen Kammer hervorgeholt und aus den Trümmern wieder zusammengesetzt.
Die Bemalung gut erhalten; braun, blau und rot, alles auf weißem Grund. Der Text neben der Figur in durchlaufender Kolumne von der Lehne bis zu den Füßen.

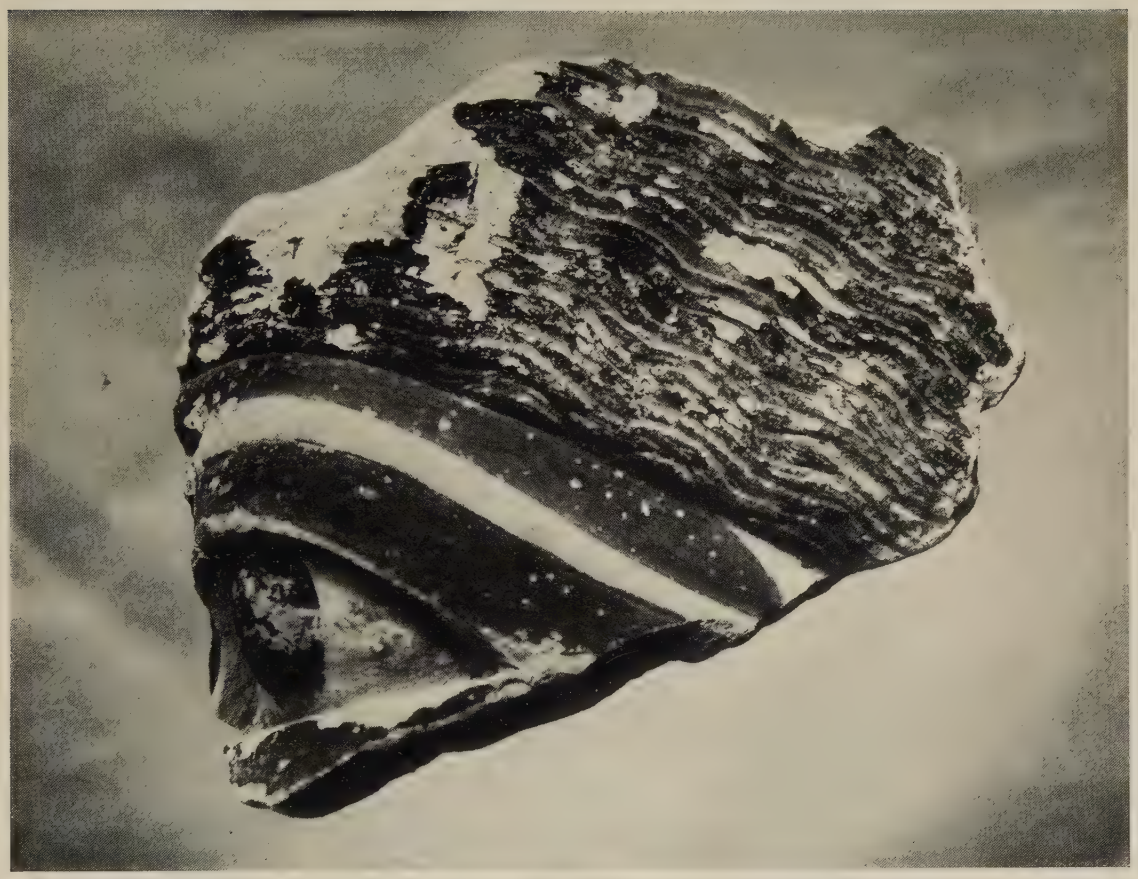
Hinter der Statue die Kapellennische des Grabes.

Auge; Fragment einer Statue des Uach-Ka I. Aus Gau-el-kebir.
Zeit Sesostris I.
Weißer Kalkstein, bemalt.
Etwas überlebensgroß.

Gute Abbildungen der Gräberwand von Gau: Petrie, Ancient Egypt 1924, T. 1; Abb. S. 39.
Über die Aufsätze zu diesen Abbildungen s. § 780.

Aus den Gräbern von Gau sind zu Anfang unseres Jahrhunderts eine Menge der herrlichsten Fragmente von Skulpturen und Reliefs aus dem Anfang der 12. Dynastie geborgen. Sie befinden sich im Museum von Turin, und ihre Veröffentlichung ist noch zu erwarten. Vgl. Abb. 6, Granittorso Uachkas II. Einige Statuen sind an Sorgfalt der Ausführung diesem Fragment noch überlegen. Es sind Statuen jeder Art, von Kolossalstatuen, Höhe mindestens vier Meter, bis zu kleinen Holzfigürchen. Leider alles sehr zertrümmert.

Photographie des Museo Reale.



TAFEL 22 KAIRO

Statue des Nacht. Aus Lischt. Umgebung der Pyramide Sesostris I.
Roter Granit.
Höhe 1,45 m.

Fundbericht und Abbildung: Gautier-Jéquier, Fouilles de Licht, S. 100, Abb. 122.
Cat. Gén. Borchardt 409; Abb. S. 67.

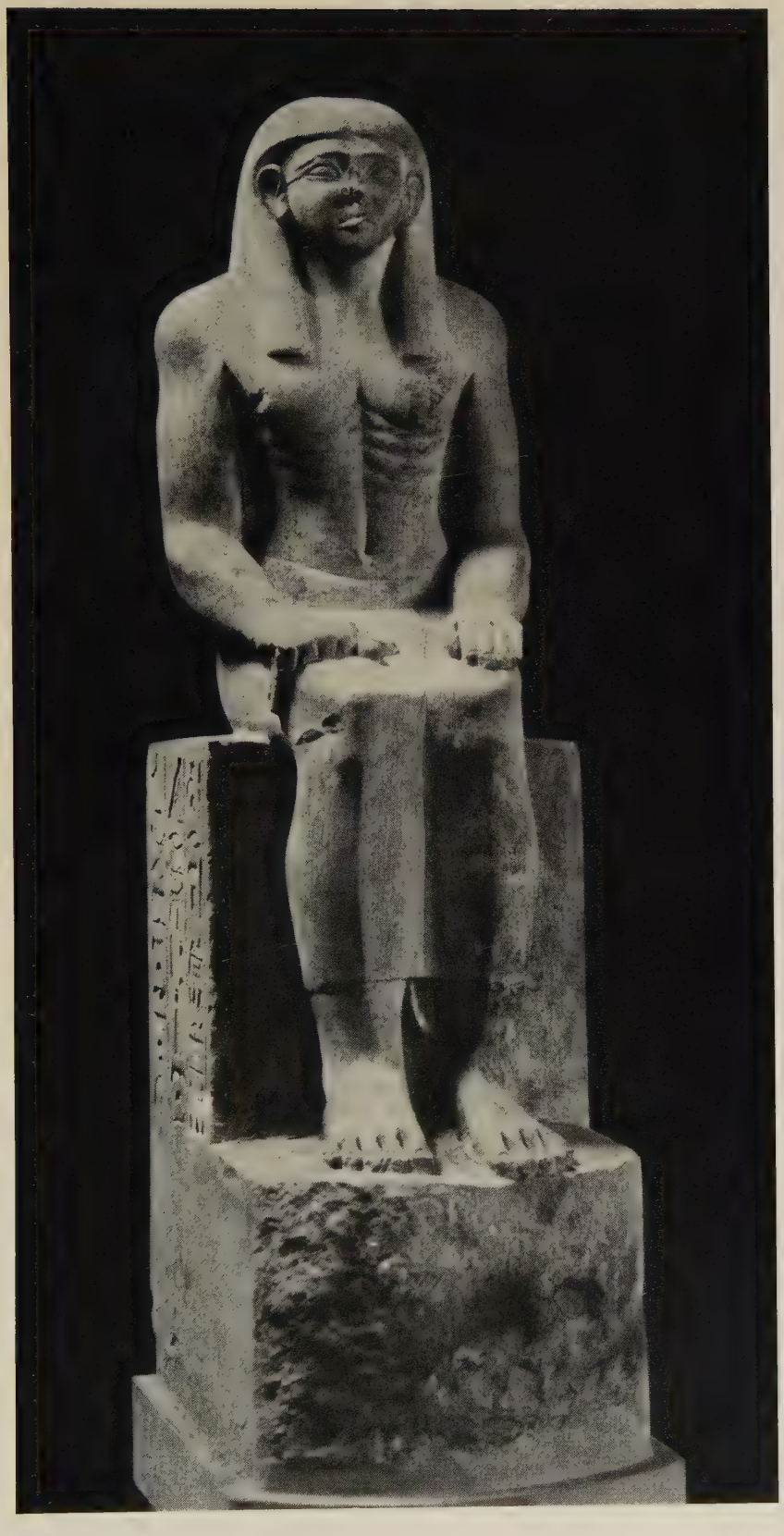
TAFEL 23 LONDON, BR. MUS. 142 (461)

Antef, Sohn des Sebek-unnu und der Senet. Zeit Sesostris I.
Weißer Kalkstein.
Höhe 64,8 cm.

Die Inschrift: Budge, Hieroglyphic texts in the British Museum II, 24. Dazu drei Stelen im British Museum: Budge a. a. O. II, 22, 23 und 24. (140, 197, 141.)

Das Gesicht ist sehr zerstört; die Nase ist einmal mit einem noch steckenden Holzdübel angestückt gewesen.

Der hohe Sockel ist nach T. 43 zur Hälfte eingelassen zu denken.



Senui, Gattin des Fürsten Hapzefai. Aus Kerma in Nubien.
Dunkelgrauer Granit.
Höhe 1,68 m.

Fundbericht und Abbildungen: Reisner, Excavations at Kerma (Harvard African Studies) K III, T. 1 und 31; Kap. 20, Nr. 32.
Museum of fine Arts Bulletin Boston XII, 1915, S. 74, Kopf von oben.

Photographie des Museum of fine arts.

Statue für Antef-aa, Fürsten von Theben, geweiht von Sesostris I. Aus Karnak.
Grauer Granit.
Höhe 60 cm.

Cat. Gén. Legrain 42005; T. 3.
Andere Abbildungen: Fechheimer Plastik, T. 49.
v. Bissing-Bruckmann, Text zu T. 29.

Alle drei Aufnahmen geben die Statue genau von vorn. Dadurch bleibt der für den Aufbau der Statue so wichtige Sitzwinkel ganz verborgen, und das Verhältnis von Unter- und Oberkörper erhält eine Härte und Eckigkeit, die dem Original fehlt.

Über der Wadenmuskulatur ist sowohl der vordere wie auch der hintere Schurzrand angemerkt, der sich durch das Sitzen mit untergeschlagenen Beinen nach oben schiebt.

In der Statue Musée égyptien II, T. 17 ein ähnlicher Sitzwinkel.
Vgl. Abb. 7 und 19; § 798.

Statuen Sesostris I. CheperkaRe.
Aus dem Totentempel des Königs bei Lischt.
Weißer Kalkstein.
Höhe 1,94—1,99 m.
Gefunden 1894; Fundbericht und gute Abb.
Gautier-Jéquier, Fouilles de Licht, S. 30 ff., T. 9—14.
Weitere gute Abbildungen:
Cat. Gén. Borchardt 411—420; Tafeln und Textabbildungen.
v. Bissing-Bruckmann, T. 19 B und 20.
Jéquier, L'architecture et la décoration I, T. 16.
Schäfer, Propyläenkunstgeschichte 268.
Capart, L'art égyptien 32, 33.
Petrie, Ancient Egypt 1914, S. 144.
Maspero, Guide Kairo 1912, Fig. 31
u. a.

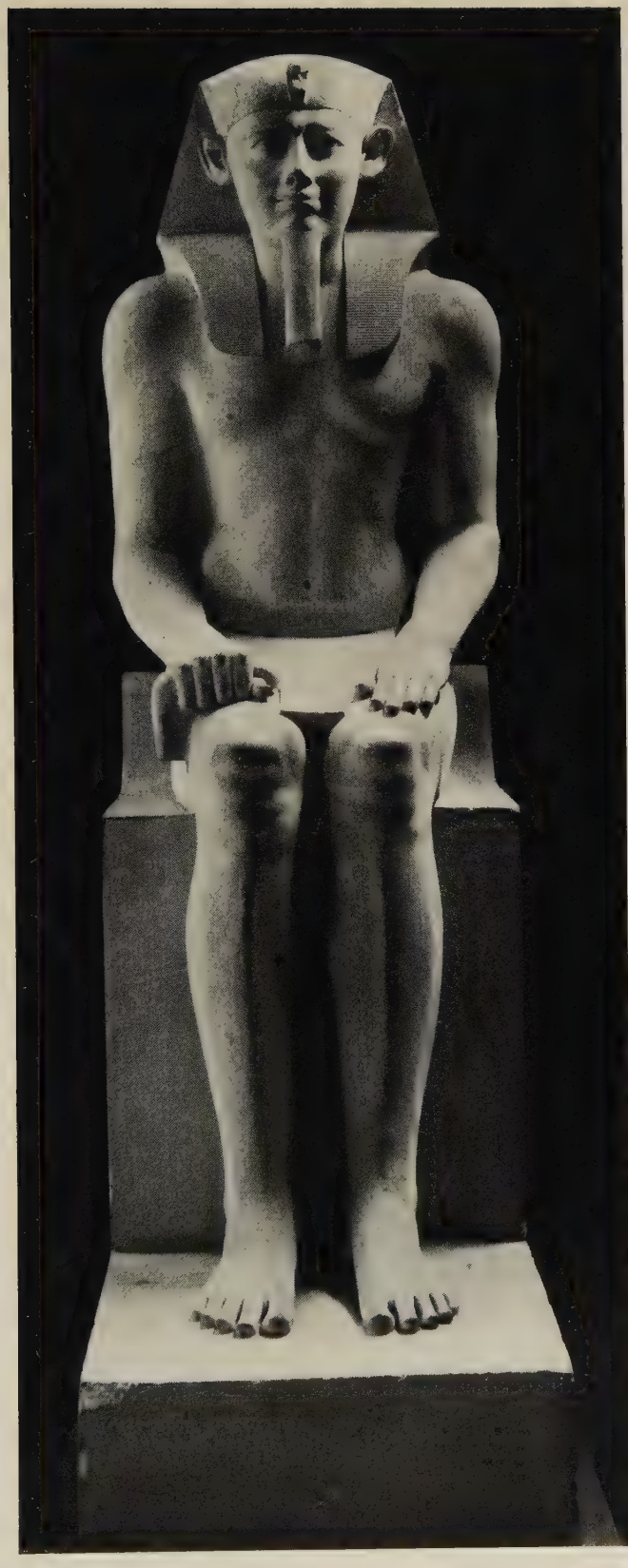
Es sind zehn einander ziemlich ähnliche Statuen gefunden. Sie stehen augenblicklich im Museum ganz sinnlos, um einen Mittelbau herum, mit den Rücken einander zugekehrt. Der Rhythmus ägyptischer Sitzstatuen zwingt sie, in einen Innenhof hinein zu stehen, wo der Besucher im Gewebe ihrer Richtungen steht. Jetzt stehen sie gerade umgekehrt; sie platzen auseinander wie ein falsch zusammengesetzter Rahmen, und der Beschauer müßte wie ein Ozean sie von allen Seiten umfließen, um ihres Blicks teilhaftig zu werden.

Dies die Statuen Cat. Gén. Borchardt 418, 417, 416. An der mittleren fehlt, wie auch an anderen, die plastische Angabe der Kopftuchstreifung. Es ist damit das gleiche Fehlen der Reliefierung am Bandmuster um das Sockelrelief hier, und an den Zeltstangen in T. 18 zu vergleichen. § 639.

TAFEL 27 KAIRO

Sesostris I. CheperkaRe. Aus Lischt.
Cat. Gén. Borchardt 418.
Weißer Kalkstein.
Höhe 1,99 m.

Vgl. T. 26.



TAFEL 28 KAIRO

Sesostris I. CheperkaRe. Aus Lischt.
Weißer Kalkstein.
Höhe 1,99 m.
Cat. Gén. Borchardt 411.

Vgl. T. 26.

TAFEL 29 KAIRO

Sesostris I. CheperkaRe. Aus Lischt.
Weißer Kalkstein.
Oberkörper der Statue T. 28.
Cat. Gén. Borchardt 411.

Der Bart ist hier geriefelt, an der Statue T. 27 nicht.

Landesgott vom Sockelrelief der Statue Sesostris I. CheperkaRe. Aus Lischt, Cat. Gén. Borchardt 419. Vgl. T. 26.

Abb. der ganzen Statue Jéquier, L'archit. et la décor. I, T. 16, rechts.

Abbildungen aller Sockelreliefs in Strichzeichnungen Gautier-Jéquier, Fouilles de Licht, S. 30 ff.; in Photographie im Text des Cat. Gén. Borchardt 411—420.

Der Apparat hat, aus Platzmangel, leicht schräg gestanden, daher Verschiebungen in der Richtung der Hieroglyphen.

Sesostris I. CheperkaRe. Osirispfeiler aus dem Totentempel des Königs bei Lischt.
Kalkstein, bemalt.
Höhe 1,80 m.

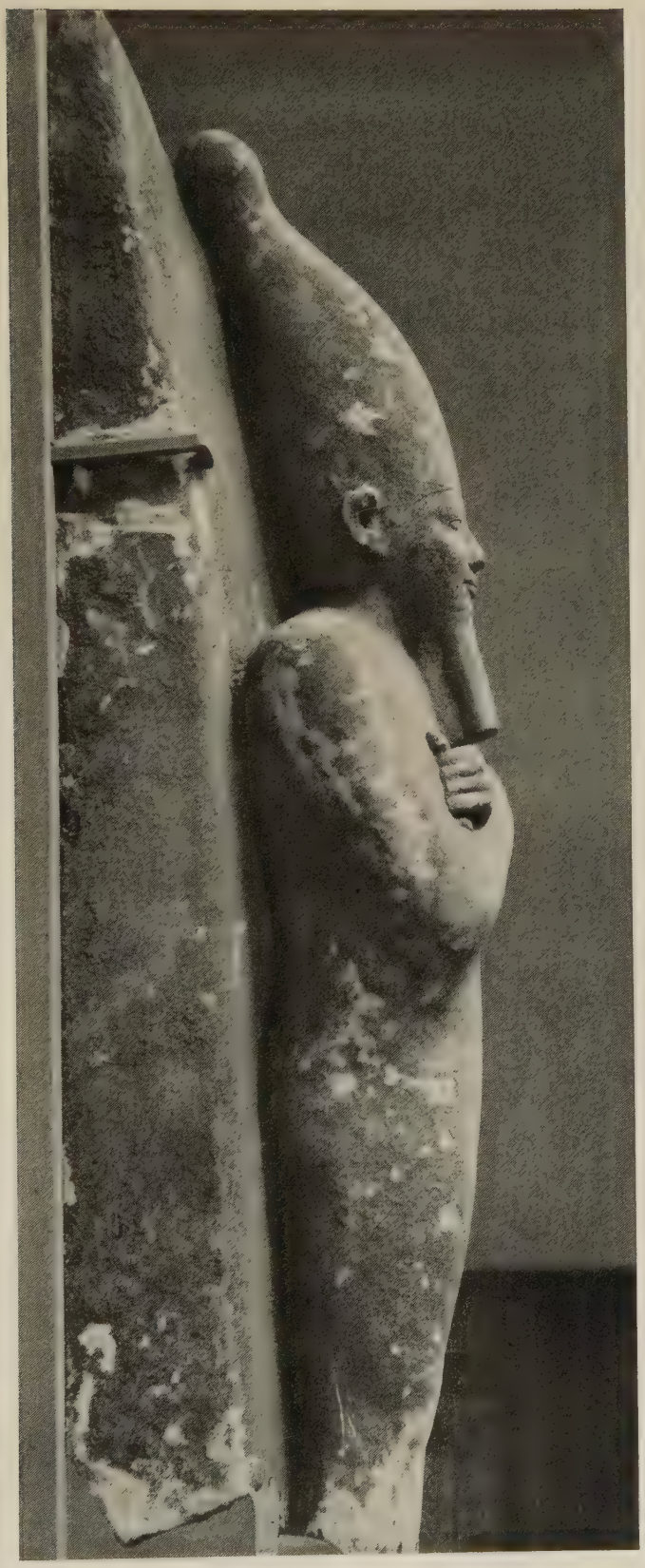
Fundbericht und Strichzeichnung Gautier-Jéquier, Fouilles de Licht, S. 39.
Cat. Gén. Borchardt 397—402, T. 65; diese Statue Nr. 401.
Jéquier, L'architect. et la décor. I, T. 17; danach Capart, L'architecture, T. 65.
Meier-Gräfe, Pyramide und Tempel, T. 18.

Sechs Statuen dieser Art im Museum von Kairo, davon drei mit Weißer, drei mit Roter Krone. Weitere Statuen in New York; Bull. Metropol. Museum. New York 1908, S. 171; — A Handbook of the egyptian Rooms, S. 77.

In den Händen nur Schattenstäbe; Spuren von Lebenszeichen irgendeiner Art sind nicht zu bemerken.

TAFEL 32 KAIRO

Sesostris I. CheperkaRe. Aus Lischt.
Weißer Kalkstein, bemalt.
Höhe 1,80 m.
Seitenansicht von T. 31.
Cat. Gén. Borchardt 401.



TAFEL 33 KAIRO

Sesostris I. CheperkaRe. Kopf von einer Sphinx. Aus Karnak 1903.
Grauer Granit.
Höhe 38 cm.

Fundbericht: Legrain in Annales du service V, S. 28, T. 3.
Cat. Gén. Legrain 42007, ohne Abb.
Maspero, Gesch. d. Kunst i. Ägypten, S. 114, Abb. 210.

Die Bruchstücke des Körpers der Sphinx sind nicht ins Museum gebracht.

TAFEL 34 KAIRO

Sesostris I. CheperkaRe. Zwei Osirisstatuen. Aus Karnak.
Zwei Statuen, mit Weißer und mit Doppel-Krone.
Roter Granit.
Höhe 3,10 m.

Ergänzt an beiden Statuen Teile der Füße, die Fußplatte und Teile des Bartes.

Sesostris I. CheperkaRe. Zwei Osirisstatuen.

A. Aus Karnak.
Weißer Kalkstein, bemalt.
Höhe 4,70 m.

Abb.: Jéquier, L'architecture et la décor. I, T. 17.
Nur der Kopf: Maspero, Gesch. d. Kunst i. Ägypten, S. 114. Abb. 211.

Zu dieser Statue vgl. die Pfeiler Sesostris I. aus Karnak, Annales du service IV, 1903, S. 12, T. 1.
Jéquier, L'architecture et la décor. I, T. 17, 3.
Capart, L'art égypt., T. 44.
Fechheimer, Plastik, T. 146.
Maspero, Guide Cairo 1912, Fig. 88.

Vgl. weiter die Kopien Thutmosis I. in Karnak; Jéquier, L'architecture et la décor., T. 22.

B. Aus Abydos (Osiristempel). Seit 1885 im Museum
Roter Granit.
Höhe 3,75 m.
Cat. Gén. Daressy, Statues de divinités 38230, T. 12.

Erste Veröffentlichung Mariette, Catalogue d'Abydos Nr. 345, S. 45; Mariette, Abydos II, T. 21, a, b, c; mit merkwürdiger Absetzung des unteren Kronenrandes, zu der Farbspuren Anlaß gegeben haben könnten; vgl. v. B. B., T. 77a.
Musée égypt. II, S. 34, T. 13 (irrig als Sesostris III. bezeichnet).
Petrie, History, S. 161. Abb. 95.

Sesostris I. CheperkaRe. Aus Alexandrien.
Schwarzer Granit.
Höhe des Fragments 1,45 m.

Cat. Gén. Borchardt 384; Abb. S. 60.

Die Statue steht augenblicklich direkt in einem Fenster.
Die Kartuschen auf dem Körper sind Zutaten der 19. Dynastie.

Zur Datierung vgl. § 640.

Sesostris I. CheperkaRe. Aus Tanis, 1904 ins Museum gebracht.
Schwarzer Granit.
Höhe 3,44 m.

Zuerst beschrieben Petrie, Tanis I, S. 5, § 7. T. 1, 4 A—D; bei der Wiedergabe der Inschriften dort fehlen die Sockelreliefs, die weit erhalten sind.

Abb. des Kopfs und der Brust Petrie, Tanis I, T. 13, 2. Danach Petrie, History, S. 158, Fig. 93.

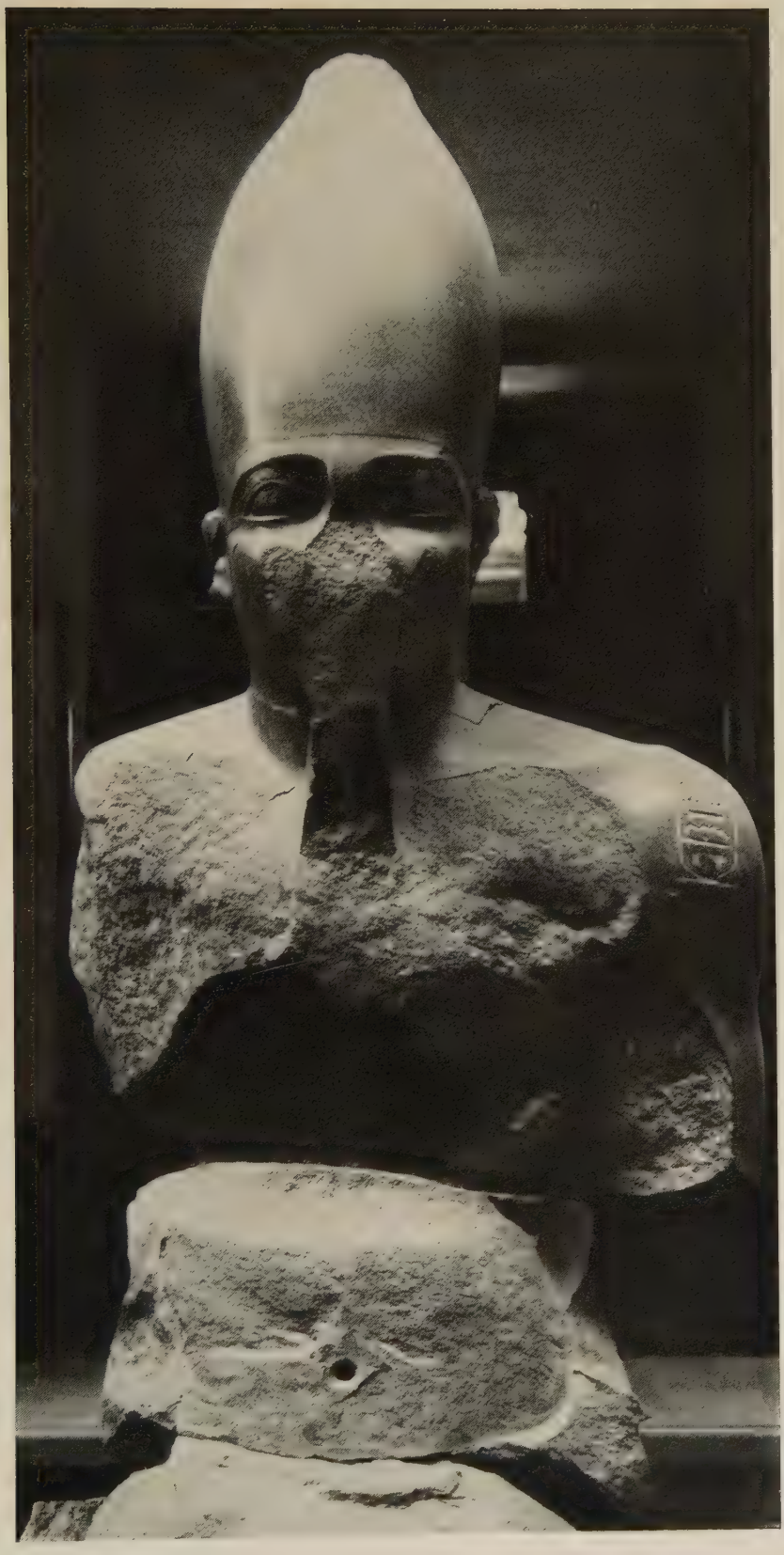
Ganze, aber sehr kleine Abb. Maspero, Gesch. d. Kunst i. Ägypten, S. 118, Abbild. 219 (fälschlich als Mermeschau bezeichnet).

Die Statue ist ebenfalls sichtbar auf T. 109, im Atrium links.

TAFEL 38 KAIRO

Sesostris I. CheperkaRe. Aus Tanis.

Schwarzer Granit.
Oberkörper und Kopf der Statue T. 37.



TAFEL 39 KAIRO

Sesostris I. CheperkaRe. Aus Tanis. Ins Museum gebracht 1904.
Schwarzer Granit.
Etwa gleiche Größe wie T. 37.

Erste Beschreibung Petrie, Tanis I, S. 5, § 8, dort Amenemhet II. genannt. Abb. des Rückens ebendort, T. 13, 3; der linken Sockelseite T. 13, 4. Die Inschriften T. 2, 5 A—C, vgl. aber das zu T. 40 Gesagte.

Der Unterteil dieser Statue, ebenfalls ziemlich zerstört, ist erhalten, T. 40; der Kopf fehlt.

Zur Datierung vgl. § 640.

Sockelrelief der Statue Sesostris I. CheperkaRe, aus Tanis, T. 39.
Schwarzer Granit.

Die Texte veröffentlicht Petrie, Tanis I, T. 11, 5 A—C; es ist aber zu bemerken, daß die Seiten des Sockels keineswegs abgebrochen sind, wie nach der Strichzeichnung anzunehmen ist, sondern daß sich dort die Sockelreliefs befinden.

Abb. der anderen Sockelseite Petrie, Tanis I, 13, 3 und 4.

Die Aufnahme ist, des Raumes wegen, schräg genommen, daher Verzeichnungen.

Nur die Gestalten sind ursprünglich; die Inschrift auf der Basis stammt aus der 19. Dynastie.

TAFEL 41 BERLIN 7265

Unterteil einer Statue Sesostris I. CheperkaRe. Aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Höhe des Schaftes in der Mitte 0,98 m.

Das Sockelrelief ist abgebildet:
Schäfer, Von ägyptischer Kunst, T. 24.
Schäfer, Propyläenkunstgesch., Abb. 285.

Die ganze Statue ist in Gips ergänzt; ursprünglich ist im wesentlichen der hier gegebene Ausschnitt und die hintere und linke Wand des Sockels. Hand, Fuß, linkes Bein, die Kniescheibe des rechten Beines und der Vorderteil der Basis sind bereits aus Gips.

TAFEL 42 NEW YORK

Sesostris I. CheperkaRe. Aus dem Faijum.
Schwarzer Basalt.
Höhe 1,04 m.

Bull. Metr. Mus. of art XXI, 1926, S. 4, Abb. 1 und 2.
Photographie des Metropolitan Museum of art

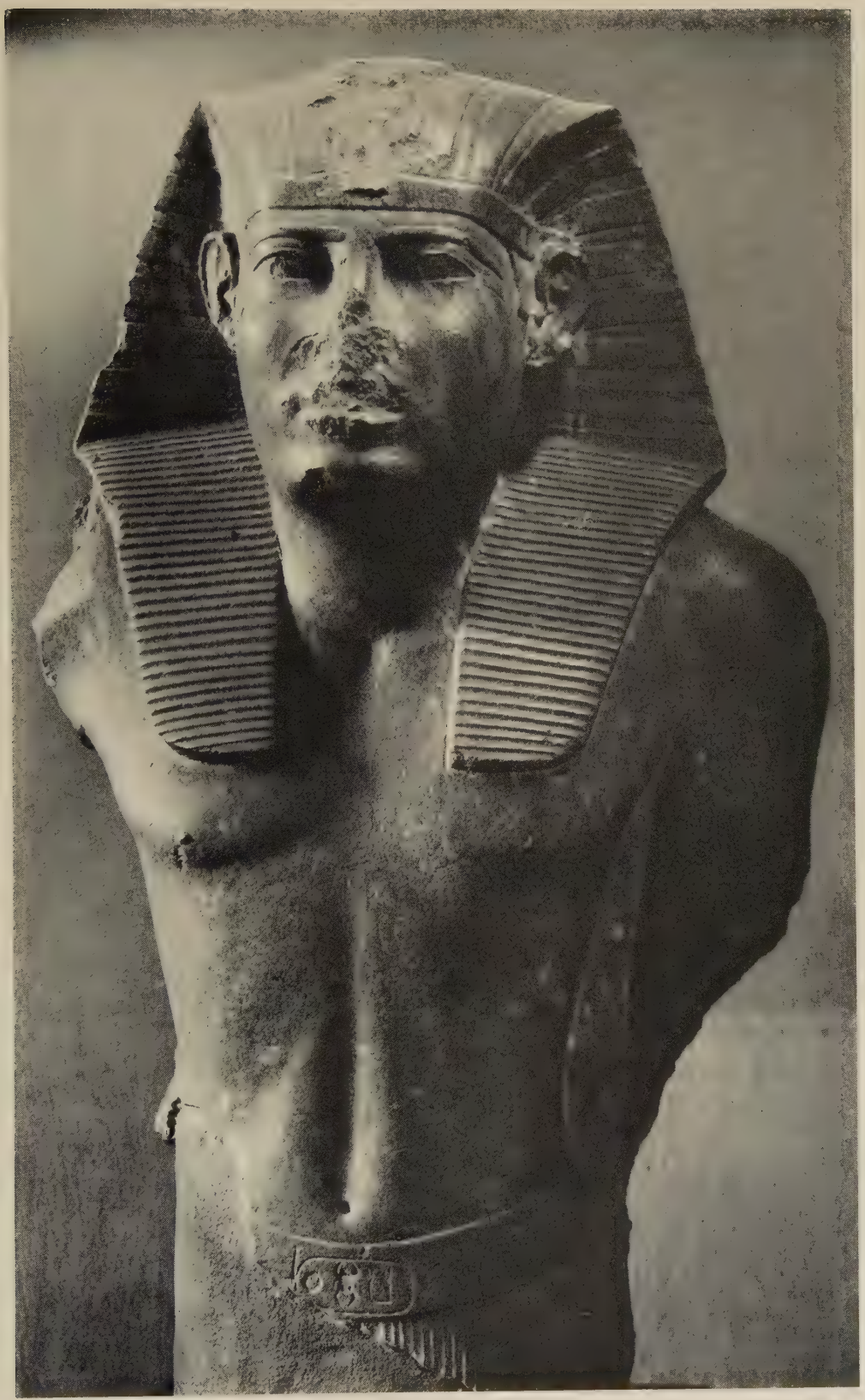
TAFEL 43 NEW YORK

Sesostris I. CheperkaRe. Aus dem Faijum.
Schwarzer Basalt.
Höhe 1,04 m.

Vgl. T. 42.
Photographie des Metropolitan Museum of art

Sesostris I. CheperkaRe. Aus Memphis 1839.
Schwarzer Granit.
Höhe 0,76 m.
Andere Ansicht Abb. 58.
Abb. in Strichzeichnung Arundale and Bonomi, Gallery of antiquities, II. T. 45, S. 111.

Die Statue galt als ein Bild des Nektanebos; Petrie, History, S. 157, scheint jedoch mit der Angabe „Statue of Ses. I. in the British Mus." schon diese Statue zu meinen.
Datierung s. § 641—652.



TAFEL 45 BERLIN 1205

Sesostris I. CheperkaRe. Aus Memphis 1871.
Diorit.
Höhe 45 cm.

Die Statue galt, wie T. 44, früher als Bild des Nektanebos.

Datierung § 641—652.
Vgl. v. Bissing-Bruckmann, T. 73.

Sesostris I. CheperkaRe. Aus einem Grabe in der Umgebung des Totentempels des Königs bei Lischt.
Holz, bemalt.
Höhe 57 cm.

Fundbericht mit sehr guten Abbildungen:
Lythgoe, in Petrie, Ancient Egypt 1915, S. 145;
danach Schäfer, Propyläenkunstgesch. 272.

Zwei Statuetten, eine mit Roter, eine mit Weißer Krone, sind gefunden. Das Gegenstück ist jetzt in New York.

TAFEL 47 KAIRO

Fragment eines Reliefs aus Lischt; gefunden 1908 bei den Ausgrabungen des Metrop. Museum New York an der Pyramide Sesostris I.
Ende der Generation Sesostris I.
Kalkstein, bemalt.
Höhe 63 cm.

Tote Gänse, zubereitet. Vgl. Blackman, Meir I, T. 9 und 29.

Der unteren Gans ist der eine Fuß geknickt; der andere ragt in die Luft und wird vom Flügel überschnitten. Hals und Kopf sind hinter diesen Fuß nach hinten gezwängt. Die beiden Flügel sind untereinander verschränkt.

Amenemhet II. NubkauRe. Aus Tanis. Seit Mitte des vorigen Jahrhunderts in Paris.
Rosengranit.
Länge 4,79 m; Höhe 2,06 m.

Abb.: v. Bissing-Bruckmann, Text zu T. 38 A.
Jéquier, L'architect. et la décor. I, T. 18 (scharfe, aber stark verzerrende Aufnahme).
Capart, Les monuments dits Hyksos, Abb. 28.

Datierung § 655—665; Abb. 60, das Gegenstück in Kairo.

Eine Reihe von Kopien dieser Sphinx, in Zement, sind Mitte des vorigen Jahrhunderts für den Crystal-Palace bei London gemacht und schmücken dort die Treppenaufgänge.

Rosengranit ist ein Gestein, das ins Freie, in scharfe Sonne gehört, und nur dort weiche und dunkelfarbige Schatten bekommt. Es ist von so starker Farbe, daß die geringen Lichtunterschiede eines Innenraums die tiefen Stellen nicht verdunkeln. Wenn dazu das Licht nur von einer Seite kommt, verschlingen auf der einen Seite die Helligkeit, auf der anderen Seite der Schatten die Schärfe der plastischen Arbeit. Vgl. alle Arbeiten in Rosengranit, T. 22, 34, 35, 50.

Vgl. Petrie, Tanis I, S. 10 und S. 7; dort sind aber die beiden Sphinxe in Kairo, T. 136 und Abb. 60, verwechselt.

Amenemhet II. NubkauRe. Aus Tanis.
Roter Granit.
Länge 4,79 m; Höhe 2,06 m.

Seitenansicht von T. 48. Eine ausreichende Seitenansicht ist, der Raumverhältnisse wegen, nicht möglich; diese Aufnahme ist schräg und zu dicht genommen und verzeichnet daher stark. Vor allem ist das Hinterteil zu groß im Verhältnis zum Vorderteil; es fällt in Wirklichkeit mehr ab.

Vgl. Abb. 60.

TAFEL 50 PARIS, LOUVRE

Amenemhet II. NubkauRe. Aus Tanis.
Roter Granit.
Länge 4,79 m; Höhe 2,06 m.

Vorderansicht von T. 48.

TAFEL 51 KAIRO

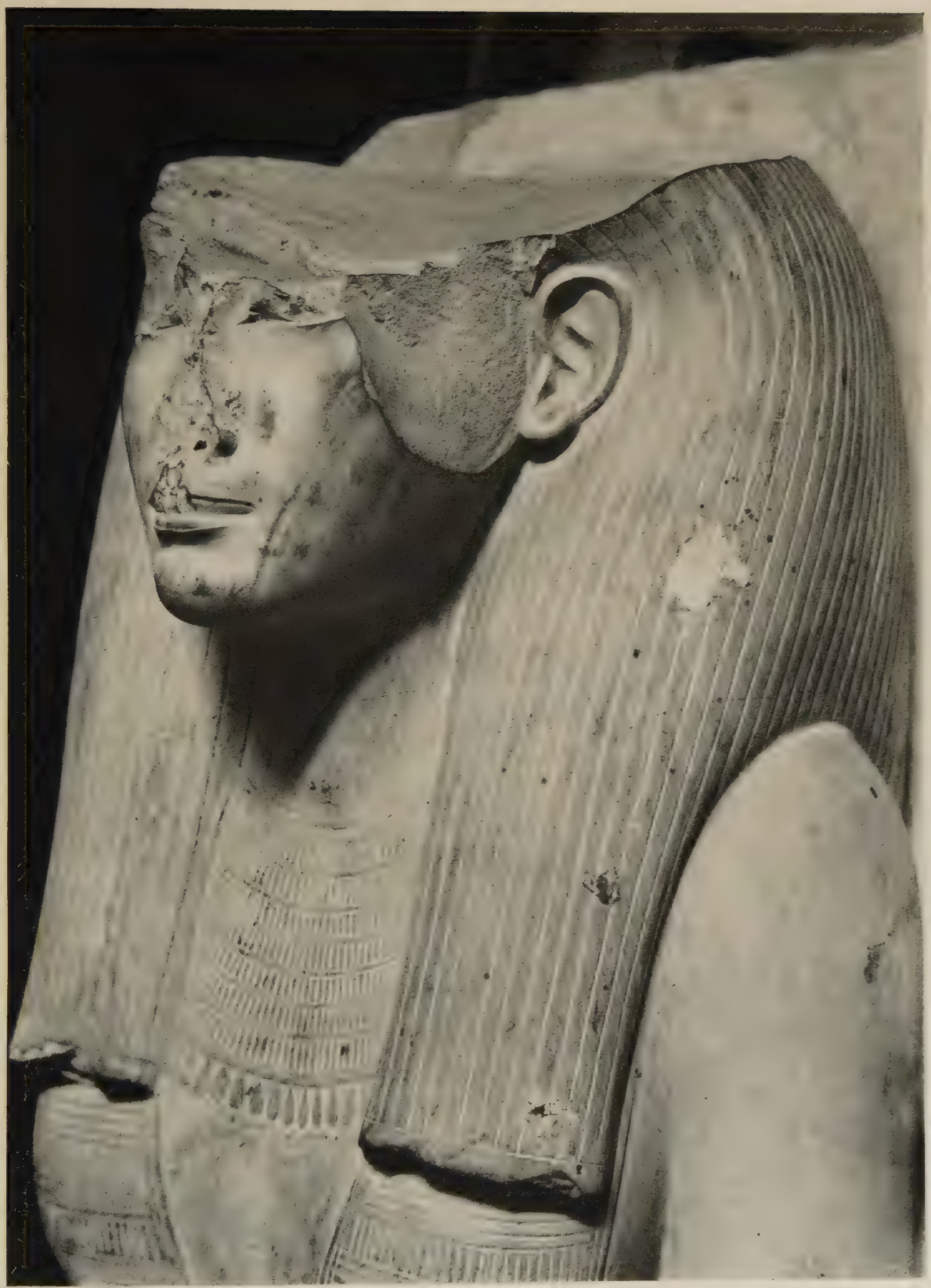
Fürstin aus Abydos.
Weißer Kalkstein.
Höhe des hier abgebildeten Fragments 0,86 m.

Oberschenkel ergänzt; erhalten außerdem ein Stück der Unterschenkel. Abb. 61.
Datierung § 666—674.

Fundbericht und kleine ungenügende Abbildung: Petrie, Abydos I, S. 33, T. 70; die dort angekündigte Sonderabhandlung über die Statue ist nicht erschienen.
Abb.: v. Bissing-Bruckmann, Text zu T. 73 A und B.
Erwähnt Mace and Winlock, The Tomb of Senebtisi, S. 42, Anm. 1.

Fürstin aus Abydos.
Weißer Kalkstein.
Vgl. T. 51.

Da der Apparat sehr nahe gestanden hat, ist im Kopf einiges verzeichnet; z. B. stehen die Augen nicht so schräg im Kopf, wie es hier scheint.



Stele eines CheperkaRe. Aus Abydos, nördliche Nekropole.
Weißer Kalkstein, bemalt. Die innere Tafel aus feinem Sandstein, 5 cm vertieft eingekittet.
Höhe 0,65 m; Breite 0,54 m.

Cat. Gén. Lange-Schäfer, IV, T. 38, 20531.

Datiert unter Amenemhet II., dessen Name oben auf dem Bogen steht.
Vgl. § 539.

20531.

TAFEL 54 LONDON 36346

Nilpferd, brüllend und aus dem Wasser sich erhebend.
Blaue Fayence.
Höhe 15,2; Länge 16,5 cm.

Veröffentlichung: H. R. Hall im Journal of Egyptian Archeologie XIII, 1927, S. 57, T. 22.

Vgl. Abb. 9, 10, 73—75 und § 765.

TAFEL 55 BEI EL BERSCHE

Fruchtland im Niltal.

Vorn ein Bewässerungskanal. Schafe und Kinder unter Palmen. Nach rechts dahinter das koptische Dorf El Bersche. Hinten die Abhänge der hohen Wüste.

TAFEL 56 BEI EL BERSCHE

Der Auslauf des Wadi Nachle bei El Bersche. Rechts die Abhänge der hohen Wüste; in Höhe des Horizonts Gräber und Steinbrüche aus dem Mittleren Reich. Ganz vorn, zusammengestürzt, das Grab des Tehutihotep. (Vgl. Wreszinski, Bericht über Expedition von Kairo bis Wadi Halfa, Halle 1927, T. 18.) Noch weiter vorn einige Araber.

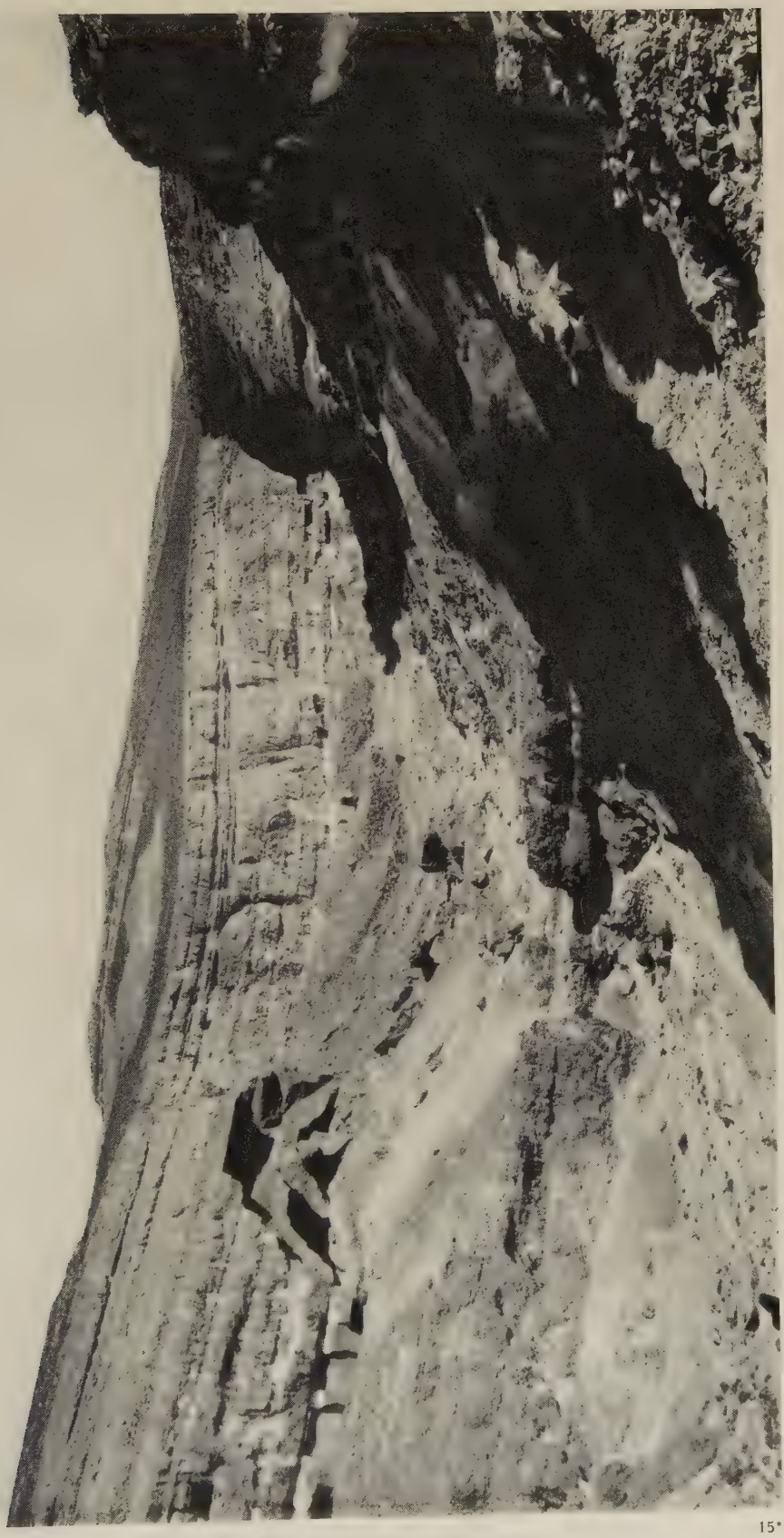
Mittelgrund die untere Wüste; auf ihr links erst die Kuppeln eines Friedhofs, dann der Anfang eines Dorfs.

Das schwarze Fruchtland, der helle Streifen des Nils, und wieder Fruchtland. Das ganze Niltal macht einen großen Bogen nach Westen, nach links; am Horizont in der Mitte die Gegend von Beni Hasan.

TAFEL 57 BEI EL BERSCHE

Wadi Nachle gegen Osten. Vom gleichen Platz aus wie T. 56.

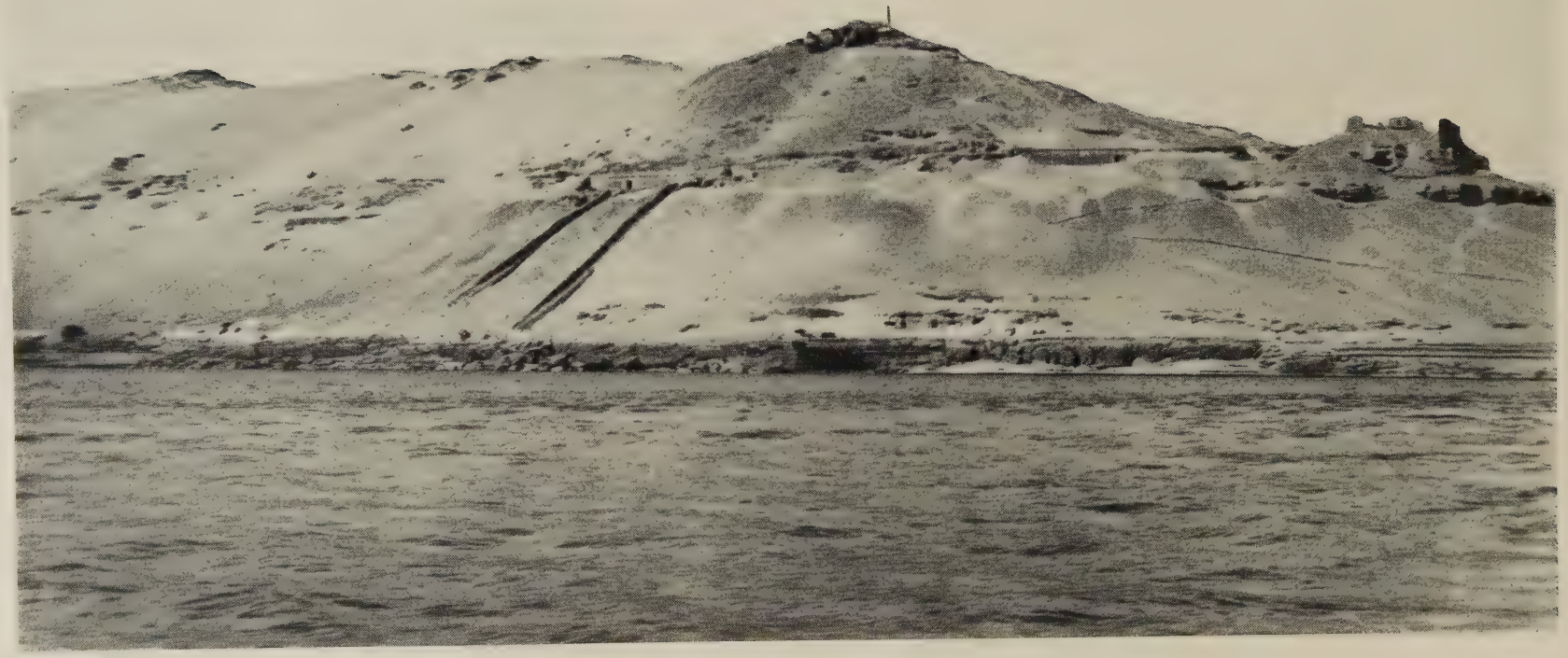
Oben die bewegte Fläche der Hohen Wüste. Das scharf eingeschnittene Tal, in dessen Wände sich die Steinbrüche des alten Ägyptens oft Hunderte von Metern hineinbohren. Auch oben ist der Boden weit unterhöhlt.



Die Gräber des Alten und Mittleren Reichs bei Assuan. (Grenfell-tombs.)

Der Streifen des Fruchtlands zwischen dem Abfall der Wüste und dem Nil ist hier ganz zusammengeschmolzen. Vgl. T. 59.

In der Mitte die beiden Treppen, die zu den Gräbern der 6. Dynastie führen. (Wreszinski, Von Kairo bis Wadi Halfa, Halle 1927, Abb. 45, 46, 47.) Weiter rechts, über dem Winkel des Fußwegs, die Wand und Öffnung des Grabes Sarenputs, aus der 12. Dynastie; T. 60. Noch weiter rechts mittelalterliche Befestigungen.



TAFEL 59 BEI ASSUAN

Der Vorhof eines Grabes der 6. Dynastie (T. 58; Wreszinski, a. T. 58 a. O., T. 46, 47). Rechts die Wand mit den Schichten des Sandsteins (T. 60) und den Türen in die Gräber; links die Anfänge der Aufwege vom Nil her. Darüber der Nil, der nur noch von wenig Pflanzen rechts und links begleitet ist. Ganz links hinten die Inseln des ersten Katarakts.

Innenraum des Grabes des Fürsten Sarenput von Elephantine, unter Amenemhet II.

Grundriß s. Abb. 14.
Länge des Grabes etwa 30 m.
Abbildungen:
der Vorhalle Maspero Gesch. d. Kunst i. Ägypten, S. 183, Abb. 101;
des Innenraums Maspero a. a. O., S. 184, Abb. 102;
Capart, L'architecture, T. 74;
Wreszinski a. T. 58 a. O., T. 49, 50;
des Ganges Steindorff, die Kunst der Ägypter, T. 119.
Die Inschriften s. Gardiner Ä. Z. 45, 1908, S. 123.
Wreszinski a. a. O. T. 54, 55.
de Morgan, Catalogue d. monum. et inscr. d'Egypte antique, I; S. 153 ff.

Die Aufnahme ist ohne künstliches Licht gemacht.

Sarenput ist in Assuan von Sesostris I. eingesetzt.
Der Unterteil seiner Statue, aus diesem Grab, in London Br. Mus., 157 (1010); etwas unterlebensgroß, schwarzer Granit, Würfelsitz ohne Lehne und Pfeiler; ähnlich der Statue der Sennui, T. 25. Die Inschriften dieser Statue Budge, Hieroglyphic texts VI, T. 20.

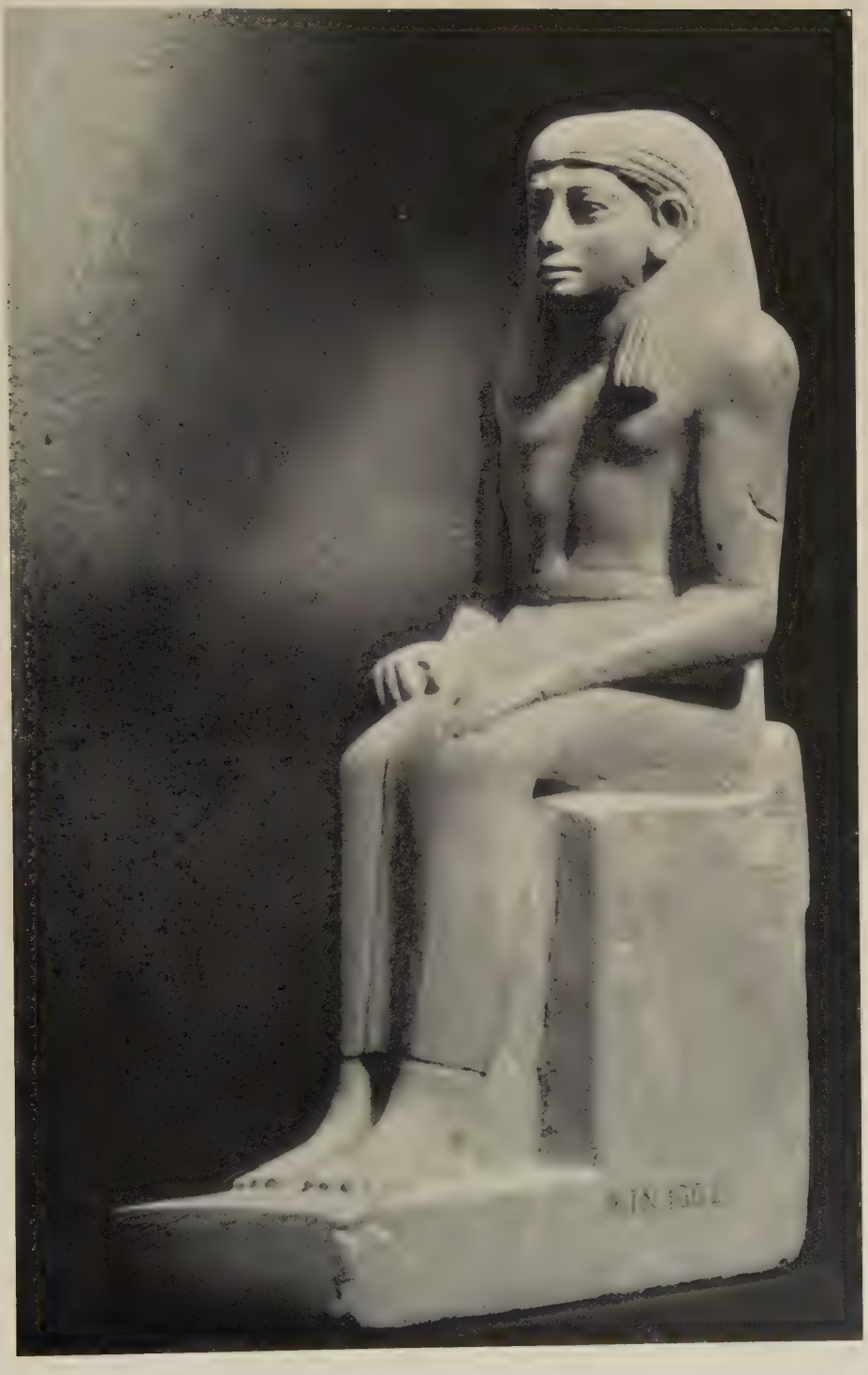
Für die sechs Mumienstatuen im Gang vgl. Stelen wie Capart Recueil 58; vor allem aber den Aufweg mit Osirisstatuen im Grabtempel Sesostris I. bei Lischt; Bull. Metr. Mus. New York 1909, S. 120.

TAFEL 61 KOPENHAGEN

Statuette eines Mannes. Ohne Inschriften. Aus Abydos, 1925.
Gelber Kalkstein.
Höhe 21,7 cm.

Veröffentlichung: H. Frankfort im Journal of Egypt. Archeol. XII, 1926, S. 143, T. 21.

Die Statuette ist in die Zeit Amenemhets II. oder in die ersten Jahre Sesostris II. zu datieren.



Statue der Sat-s-nefru. Aus Kleinasien.
Schwarzer Granit.
Höhe 0,385 m.

Bull. New York, 16, 1921, S. 209.

Zu der Haltung der Beine, deren linkes untergeschlagen ist und mit der Fußspitze unter dem rechten Unterschenkel zum Vorschein kommt, vgl.
Cat. Gén. Borchardt 44, 146;
Capart, L'art égypt. 116;
Quibell, Saqqara 2, T. 11;
Cat. Gén. Legrain 1, 26, 42044;
Kleines Figürchen in Berlin, Nr. 14409.

Die Statue ist, nach dem hohen Sockel, nach der Form der Perücke (noch ohne Scheiben an den unteren Enden, dafür aber mit gedrehten Locken; noch mit einigen aus der Stirn entspringenden Strähnen), nach der Form der Augen und der Schminkstreifen unter Sesostris II. anzusetzen.

Photographie des Metropolitan Museum of art.

Statue des Sebek-em-inu.
Grauer Granit.
Höhe 33 cm.

Mitte der 12. Dynastie.

TAFEL 64 BERLIN 7264

Sesostris II. ChacheperRe. Aus Tanis?
Schwarzer Granit.
Höhe 3,20 m.

Abb.: Ausf. Verzeichnis 1899, S. 79, Abb. 13.

Datierung § 676—687.

Ergänzt sind: Die rechte Hand; zu klein, aber in richtiger Haltung. Im Gesicht das linke Auge, die Nase, der Mund, Kinn und Bart. An der Basis die vordere rechte Ecke.

Der Halskragen stammt aus der 19. Dynastie, ebenso alle Inschriften. Der Stirnreif ist bei der gleichen Usurpierung flacher gelegt; er lag ursprünglich höher und schräger, wie die Aufrauhung deutlich erkennen läßt. —

Sesostris II. ChacheperRe. Aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Höhe 2,65 m.

Sichtbar auch T. 109, links über der Pyramidenspitze.

Cat. Gén. Borchardt 432; Abb. S. 71.
Gute Photographie Maspero-Brugsch, Trouvaille de Deir-el-Bahari, 1881, T. 3. (Zwischen zwei Mumien.)

Sämtliche Inschriften stammen aus der 19. Dynastie. Keine Ergänzungen.

Datierung s. § 676—687.

Sesostris II. ChacheperRe. Aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Oberkörper der Statue T. 65.

Das Gürtelschild 19. Dynastie; ursprünglich wohl ein rechteckiges Feld. Das Brustschild ebenfalls 19. Dynastie; es ist unwahrscheinlich, daß ein Amulett oder Brustschild auf der Brust gesessen hat. Am Kopftuch ist, in der 19. Dynastie, oben über der Stirn das ursprüngliche Dreistrichmuster, das an den Seitenflügeln erhalten ist, durch ein Zweistrichmuster ersetzt. Auch der Uräus ist dabei ganz verändert.

Am Gesicht ist gleichfalls nachträglich gearbeitet; sicher sind die Augen abgeplattet und die Mundwinkel verändert worden. Auch die Form der Unterlippe und des Kinns scheint verändert.

Sesostris II. ChacheperRe. Aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Höhe 2,10 m.

Cat. Gén. Borchardt 430, T. 70.

Ergänzt die Füße und der vordere Teil der Basis.
Zustand des Kopfs wie bei T. 66. Über die Sockelreliefs s. § 419—422.

Datierung § 676—687.

Sesostris II. ChacheperRe. Aus Tanis.
Rückseite der Statue T. 67.
Schwarzer Granit.

Für die Falken vgl. die Statue Chefrens Cat. Gén. Borchardt 9. Für den Zopf vgl. Petrie Lahun II, T. 21; Zopfstück von Statuen Sesostris II.

Die Abplattung des Kopftuchs stammt wahrscheinlich aus der 19. Dynastie; aus der gleichen Zeit die Inschriften.

TAFEL 69 KOPENHAGEN E 40

Sesostris II. ChacheperRe.
Grauer Granit.
Höhe 0,30 m.

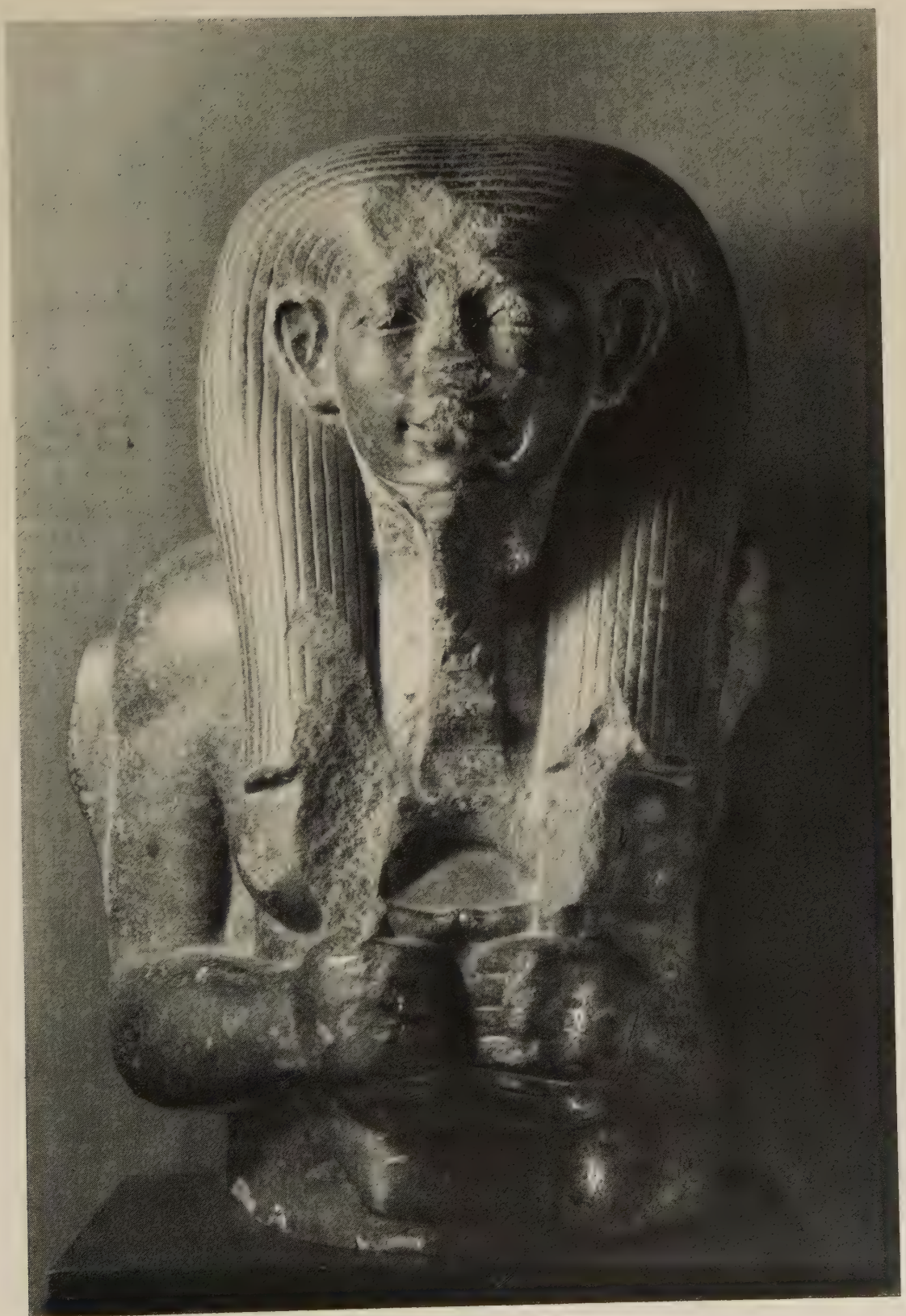
V. Schmidt, Choix d. monuments Pl. 6, Fig. 10.

Datierung § 684—687.

Landesgott. Aus dem Faijum. Zeit Sesostris II. (?)
Schwarzer Granit.
Höhe 0,72 m.

Der Gott trug zwei Vasen in den Händen.
Die Statue ist zu irgendeiner Art von Gruppe zu ergänzen, da der Bruch am rechten Arm über diesen hinausgreift.

Magnesiumlicht.
Vgl. § 689.



Nofret, Gattin Sesostris II. ChacheperRe.
Aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Höhe 1,65 m.

Cat. Gén. Borchardt 382; T. 60.
Weitere Abb.: v. Bissing-Bruckmann, Text zu T. 21/22.
Capart, L'art égypt. T. 38.

TAFEL 73 KAIRO

Nofret, Gattin Sesostris II. ChacheperRe.
Aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Kopf der Statue T. 72.

Nofret, Gattin Sesostris II. ChacheperRe. Aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Höhe des Erhaltenen 1,12 m.

Cat. Gén. Borchardt 381, Abb. T. 60.
Weitere Abb.: v. Bissing-Bruckmann, T. 21 und 22;
danach Capart, L'art égypt. 132.

TAFEL 75 KAIRO

Nofret, Gattin Sesostris II. ChacheperRe. Aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Seitenansicht der Statue T. 74.

Köpfchen einer Königin. Von einer Sphinx.
Diorit.
Höhe 0,8 cm.

Die Streifung des Umhangs geht über der Schulter in Zotteln über; vgl. T. 50 u. 77.
Vgl. Abb. 68. Sphinx einer Königin, Zeit Amenemhets III.

Die Datierung dieses Köpfchens ist schwierig, da nur noch die Statuette in Berlin Fechheimer, Plastik, T. 37 38, mir als Königinnenbild der ausgehenden 12. Dynastie bekannt ist. Zweifellos bestehen viele Unterschiede in der Perücke gegenüber der Nofret. Vor allem ist ein Stirnreif eingefügt; auch sind die einzelnen Haarsträhnen über der Stirn und unten an der Scheibe anders gerichtet. Aber der gesamte Bau der Perücke sowohl wie der des breiten Gesichts ist doch ganz dicht an die Nofret zu rücken und in Gegensatz zu der Statuette in Berlin zu setzen. Daher wird dieses Köpfchen etwas, aber nicht viel später als die Statuen der Nofret anzusetzen sein; ohne Sicherheit, welche Königin dargestellt ist.

Photographie Giraudon

TAFEL 77 PARIS, LOUVRE

Sesostris III. ChakauRe. Aus Medamud. Gefunden bei den französischen Ausgrabungen 1926.
Schwarzer Granit.
Höhe 1,20 m.

Abgebildet in den Rapports de fouilles de l'Institut Français und der Revue „Beaux-Arts".

Für die Erlaubnis, die erst kürzlich in Medamud gefundenen Bilder Sesostris III., die noch nicht in einem zusammenhängenden Grabungswerk veröffentlicht werden konnten, hier bringen zu dürfen (T. 77, 87, 92 und Abb. 65), gebührt der französischen Grabungsleitung besonderer Dank.

Photographie der Musées Nationaux.

Sesostris III. ChakauRe.
Diorit.
Höhe 42,5; Länge 73,5 cm.

Bull. Metrop. Mus. New York XV, 1920, S. 120.
Photographie des Metropolitan Museum of art

Sesostris III. ChakauRe.
Diorit.
Höhe 42,5, Länge 73,5 cm.

Vgl. T. 78.
Photographie des Metropolitan Museum of art.

Sesostris III. ChakauRe. Aus Karnak 1903.
Roter Granit.
Höhe 3,15 m.

Cat. Gén. Legrain 42011; der Körper ist bisher nicht abgebildet. Der Kopf
a. a. O., T. 6; danach
Fechheimer, Plastik, T. 50;
Capart, L'art égypt. 34;
Boreux, L'art égypt. 29.

Diese Abbildung des Cat. Gén. täuscht sehr; der Kopf erscheint durch den weißen Grund viel runder und einheitlicher als er ist. Außerdem ist die Aufnahme von oben her gemacht, wodurch die Oberlider und die Unterlippe unverhältnismäßig lang und schwer erscheinen.

Andere viel richtigere Ansicht des Kopfes bei Maspero, Essays sur l'art égypt. S. 96, Fig. 17; auch Maspero, Gesch. d. Kunst i. Ägypten, S. 115, Abb. 212.

Ergänzt die Basis (aber in ursprünglicher Höhe), beide Füße und das vorgesetzte Bein; dieses unverantwortlich schlecht.

Vgl. die Abbildungen eines ähnlichen, in Abydos gefundenen Kopfes, — der ebenfalls von oben her aufgenommen ist und daher ganz verzeichnet wirkt. Jetzt in London Br. Mus., Nr. 161 (608):

Petrie, Abydos I, T. 55.
Petrie, Abydos III, T. 12, 4 und 5; danach
Fechheimer Plastik, T. 51;
Schäfer, Bildnisse ägypt. Könige, T. 10,
L. Curtius, Antike Kunst I, S. 129, Abb. 105.

Vgl. Abb. 32, Gürtel dieser Statue.

TAFEL 81 KAIRO

Sesostris III. ChakauRe. Aus Karnak 1903.
Roter Granit.
Oberkörper der Statue T. 80.

TAFEL 82 KAIRO

Sesostris III. ChakauRe. Aus Karnak.
Roter Granit.
Höhe der ganzen Statue 3,15 m.

Ein Gegenstück zur Statue T. 80; es sind Fragmente von noch mehr Statuen erhalten. Diese mit Doppelkrone; etwas schlechter in der Ausführung und der Erhaltung. Unten ebenso mangelhaft ergänzt.

Vgl. Cat. Gén. Legrain 42012.

Sesostris III. ChakauRe. Aus Der-el-bahari. Tempel Mentuhoteps III. 1904.
Schwarzer Granit.
Höhe etwa 1,50 m.

Fundbericht:
Naville, The XI. Dynasty temple at Deir-el-bahari, I, T. 19 G. II, T. 2. III, T. 1 u. 21 (hier abgebildet). Text (Hall) III, S. 10 ff.

Abb.: Budge, Eg. Sculpt. in the British Mus., T. 11.

Es sind mindestens sechs Statuen dieser Serie gefunden worden; sie sind ziemlich verschieden untereinander, stammen aber gewiß aus einem gleichzeitig vergebenen Auftrag und stellen keineswegs verschiedene Lebensalter des Königs dar.

Vier Statuen sind mit Kopf erhalten; allen fehlen die Füße. Ein kopfloser Torso steht noch im Tempel bei Der-el-bahari.

Von den vier Statuen mit Kopf jetzt drei im Br. Mus. in London, die vierte (diese) in Kairo.

TAFEL 84 LONDON, BR. MUS. 160 (686)

Sesostris III. ChakauRe. Aus Der-el-bahari.
Schwarzer Granit.
Höhe der erhaltenen Statue 1,50 m.

Abb. der ganzen Statue Naville a. T. 82. a. O., III, T. 1. Vgl. T. 83.

TAFEL 85 LONDON, BR. MUS. 160 (686)

Sesostris III. ChakauRe. Aus Der-el-bahari.
Schwarzer Granit.
Höhe der erhaltenen Statue 1,50 m.
Vgl. T. 84.

TAFEL 80 KAIRO

Sesostris III. ChakauRe. Aus Medamud.
Grauer Granit.
Höhe 29 cm.

Cat. Gén. Borchardt 480, T. 81.
Meier-Gräfe, Pyramide und Tempel, T. 19.
Ohne Ergänzungen. Das Kinn stark bestoßen.

TAFEL 87 PARIS, LOUVRE

Sesostris III. ChakauRe. Aus Medamud.
Gefunden bei den französischen Ausgrabungen 1926.
Schwarzer Granit.
Höhe 15 cm.

Abgebildet in den Rapports de fouilles de l'Institut Français und der Revue „Beaux-Arts".

Vgl. T. 77.
Photographie der Musées Nationaux.

TAFEL 88 HILDESHEIM 412

Sesostris III. ChakauRe. Herkunft unbekannt.
Brauner Sandstein.
Höhe 24 cm.

TAFEL 89 WIEN

Sesostris III. ChakauRe. Kopf einer Sphinx, § 693.
Grüner Schiefer.
Höhe 23 cm.

Abb.: v. Bissing-Bruckmann, T. 27; danach
Petrie, Ancient Egypt 1923, S. 33.

Sesostris III. ChaukauRe.
Grüner Schiefer.
Höhe 23 cm.

Vgl. T. 89.

Sesostris III. ChakauRe. Kopf einer Sphinx. § 693.
Grüner Schiefer.
Höhe 23 cm.

Vgl. T. 89.

Sesostris III. ChakauRe. Aus Medamud.
Gefunden bei den französischen Grabungen 1926.
Schwarzer Granit.
Höhe 29 cm.

Abgebildet in den Rapports de fouilles de l'Institut Français.

Vgl. T. 77.
Photographie J. J. Clère

TAFEL 93 LONDON, BR. MUS.

Statuette einer Frau.
Holz.
Höhe mit Basis 31,75 cm; ohne Basis 27,4 cm.
Ende der Zeit Sesostris III.

Vgl. ähnliche Statuetten:
Engelbach, Hagareh, T. 1 und 18.
Bull. Metr. Mus. New York, The Egypt. Exped. 1920/21;
(Statuette der Aashait, 11. Dynastie).

TAFEL 94 KARNAK; AMONTEMPEL; HINTERM SANKTUARIUM

Statue eines Würdenträgers. Zeit Sesostris III.
Brauner Sandstein.
Höhe 1,35 m.

Mariette, Karnak 1875, S. 42, 7; T. 8, s.

Für die Haltung vgl. Blackman Meir III., T. 26 und 27 (Relief).
De Morgan, Dahchour II, T. 25 (Relief).
Cat. Gén. Legrain I, 42130, T. 78; Statue der frühen 18. Dynastie.
Daß die Füße der untergeschlagenen Beine flach auf dem Boden ruhen, statt sich mit den Zehen aufzustemmen, ist in der Plastik sehr selten.

Links der Obelisk der Hatschepsut und Bauten der 18. Dynastie.

TAFEL 95 BERLIN 4435

Gruppe eines unbekannten Mannes mit Tochter und Sohn.
Ende der Zeit Sesostris III.
Schwarzer Stein.
Höhe 20 cm.

TAFEL 96 PARIS, LOUVRE

Amenemhet-anch. Datiert unter Amenemhet III.
Brauner Sandstein.
Höhe 72 cm.

Boreux, L'art égypt., T. 33.

Ähnlich, aber geringer an Qualität: Kopenhagen: V. Schmidt, Choix de monuments II, T. 6, Fig. 12.

Von der Schönheit dieser Statue gibt diese Abbildung ebensowenig eine Vorstellung wie die frühere Wiedergabe. Hinter der Statue ein Spiegel.

Statuetten der Generationen Sesostris III. und Amenemhets III.

A. Statuette eines Unbekannten. Aus Sakkara.
Brauner Sandstein.
Höhe 40 cm.

B. Statuette des Cheti. Aus Abydos.
Dunkler Granit.
Höhe 20,5 cm.
Cat. Gén. Borchardt 480, T. 80.

C. Statuette des Amen-aa. Aus Abydos.
Schwarzer harter Stein.
Höhe 22 cm.
Cat. Gén. Borchardt 462, T. 77.

TAFEL 98 LONDON BR. MUS. 1237 (288)

Statue eines Fürsten von Athribis. Aus Benha, Unterägypten.
Grauer Granit.
Höhe 63,5 cm.

Ein sicher unterägyptisches Werk, das nach der Form des Gesichts und des Umrisses (wichtig vor allem der Zwischenraum zwischen Händen und Bart im Profil) in die erste Hälfte der Generation Amenemhets III. gesetzt werden muß.

Die Form des Bartes kopiert in einer Statue Mentemhets, aus der 26. Dynastie, in Berlin; Abb. 29.

Amenemhet III. NemaatRe, als Osiris, zwischen zwei Prinzessinnen.
Aus Kom el Hisn, Unterägypten, 1911.
Schwarzer Basalt.
Höhe 1,20 m.

Fundbericht von Edgar, Musée égypt. III, S. 62; nur die Legenden, keine Abbildung.

Ohne Ergänzungen. Die Rückwand hört in Höhe der Sockellehne auf; die Statuen haben von da ab nur noch Rückenpfeiler. Der Grundriß der Gruppe s. Abb. 23.

Vgl. Abb. 4, Amenemhet I. mit einer Göttin; Abb. 24, Sesostris I. neben Hathor; Ann. d. serv. 23, 1923, S. 161, Basis einer Gruppe Sesostris I. Petrie, The Labyrinth, T. 26, Rekonstruktion einer sehr ähnlichen Gruppe Amenemhets III.

Für den Zwischenraum zwischen den Figuren vgl. eine Dreiergruppe im Nationalmuseum Kopenhagen, Inv.-Nr. 6365.

Amenemhet III. NemaatRe, als Osiris, zwischen zwei Prinzessinnen.
Aus Kom el Hisn.
Schwarzer Basalt.
Höhe 1,20 m.

Vgl. T. 99.

Amenemhet III. NemaatRe. Aus Kom el Hisn.
Schwarzer Basalt.
Höhe 0,35 m.

Fundbericht Edgar, Musée égypt. III, S. 54 und 61/62; Abb. T. 32.

Der Kopf paßt, soweit man das bei der jetzigen Aufstellung vergleichen kann, genau in Größe und Haltung zu der Gruppe T. 99/100. Er wird zu ihr gehören. Die Bemerkung Edgars „it does not fit" konnte ich nicht nachprüfen; wenn sie zutrifft, so muß der Kopf zu einer ganz ähnlichen Plastik gehört haben.

Das Kinn ist stark bestoßen.

Vgl. den Kopf Amenemhets III. in Berlin v. Bissing-Bruckmann, Text zu T. 27; Kees, Ägypt. Kunst, T. 22 (nach Gips).

Amenemhet III. NemaatRe. Aus dem Totentempel des Königs bei Hawara;
gefunden 1895 bei Kanalbauten.
Gelber Kalkstein.
Höhe 1,60 m.

Cat. Gén. Borchardt 385, T. 61.
Weitere Abbildungen:
v. Bissing-Bruckmann, T. 24.
Borchardt, Kunstwerke aus dem Kair. Museum, T. 6; danach
Schäfer, Propyläenkunstgesch., T. 271.
Boreux, L'art égypt., T. 32.
Musée Egypt. II, T. 15.
Capart, l'art égypt, T. 36, 37,
ebenso Steindorff, Die Kunst der Ägypter, S. 201.

Ohne Ergänzungen. Die Statue ist, ursprünglich, aus mehreren Stücken zusammengesetzt; s. die rechte Schulter, T. 103. Die Sockelreliefs sind von verschiedenen Händen.

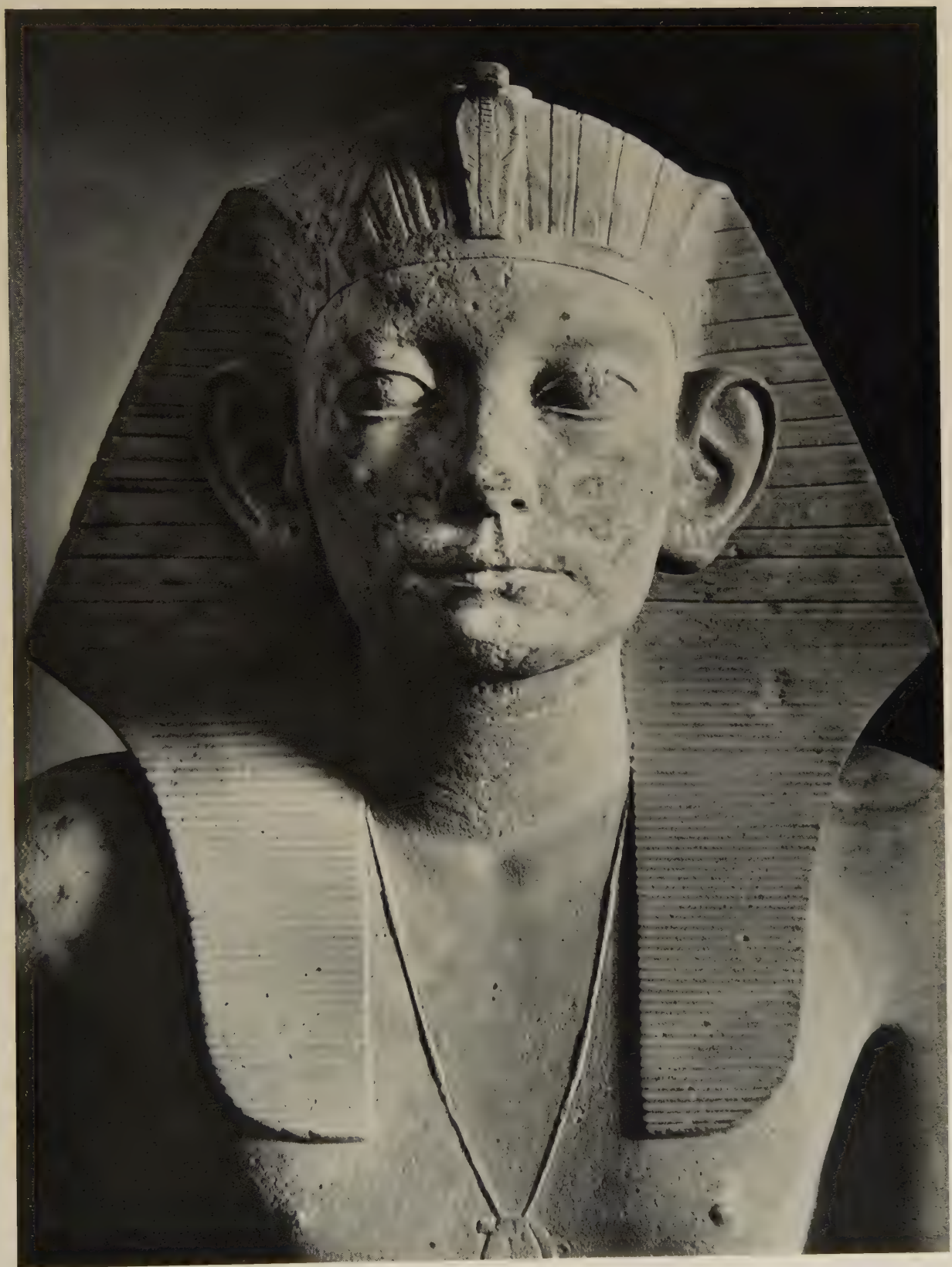
TAFEL 103 KAIRO

Amenemhet III. NemaatRe. Aus Hawara.
Gelber Kalkstein.
Höhe der Statue 1,60 m.

Seitenansicht der Statue T. 102.

Amenemhet III. NemaatRe. Aus Hawara.
Gelber Kalkstein.

Kopf der Statue T. 102.



TAFEL 105 IM FAIJUM

Wasserlauf und Palmen. Bei Fedimin.

Das Faijum ist die einzige Landschaft Ägyptens, in der im Fruchtland natürliche Höhenunterschiede und natürlich sich windende und fließende Wasserläufe sich finden, die von überreicher Vegetation umgeben sind. An dieser Stelle die einzige Quelle Ägyptens mit ausgezeichnetem Wasser.

Pyramide von Hawara und Stätte des Labyrinths, des Totentempels Amenemhets III.; am Eingang ins Faijum.

Erste gute Abbildung der Stätte Lepsius Denkmäler I, T. 47.

Eine systematische Grabung hat noch nicht stattgefunden, und die Architektur des Tempels ist noch ziemlich unerforscht. Der Boden ist durch alte Plünderungen und immer erneutes Suchen ganz zerwühlt.

Die Pyramide bestand aus ungebrannten Ziegeln, über die ein Mantel von Kalksteinblöcken gelegt war.

TAFEL 107 BEI DAHSCHUR

Gegend von Dahschur, nach Süden gesehen.

Die Wüste erhebt sich im Osten von Kairo flach aus dem Fruchtland, und zeigt erst in weiter Ferne den Abfall größerer Höhen. Sie ist hier durch Sandsturm verschleiert. Links am Horizont die Umrisse von Palmen im Fruchtland. Dicht an diesem Rand (hier nicht sichtbar und weiter nach links) liegen die Pyramiden der 12. Dynastie.

In der Mitte, zwei bis drei Kilometer vom Fruchtland entfernt, liegen die beiden großen Pyramiden von Dahschur, aus der 3. Dynastie. Die Aufnahme ist von der Spitze der 99 m hohen Pyramide Snofrus gemacht; der Erbauer der 97 m hohen Knickpyramide, die sich in der Mitte des Bildes erhebt, ist noch nicht mit Sicherheit festgestellt. An ihr sind die glatten Flächen der ursprünglichen Verkleidung in großen Teilen erhalten.

Bilder und Karten von Dahschur:
De Morgan, Dahchour 1894, T. 2, 3, 14, 32.
De Morgan, Dahchour 1895, T. 1.

Pyramide Amenemhets III. NemaatRe, bei Dahschur.

Von der Wüste (Westen) aufs Fruchtland zu gesehen.

Die Pyramide liegt niedriger als die großen Pyramiden (T. 107) und dicht am Fruchtland. Sie ist aus Nilschlammziegeln erbaut und war mit festem Gestein verkleidet. Von dieser Verkleidung ist die Spitze wiedergefunden worden. (T. 109.)

Atrium des Museums in Kairo.

Vorn die Spitze der Pyramide Amenemhets III. bei Dahschur (T. 108), eines der schönsten Schrift- und Architekturstücke, die aus dieser Zeit erhalten sind.

[illegible] 3, 1902, S. 200.
Maspero, Gesch. d. Kunst, S. 101, Abb. 182.
[illegible] 1904, S. 84.

Links dahinter die Statuen Sesostris I. (T. 37) und Sesostris II. (T. 65) aus Tanis. Rechts über der Pyramidenspitze Merneschau (T. 148).

Die großen Statuen des Mittleren Reichs stehen hier auf zwei bis drei Meter hohen Sockeln. Nie haben ägyptische Statuen so gestanden, nie können sie so wirken. Sie schmücken den Raum nicht so sehr, daß deshalb die eingehende Betrachtung unmöglich gemacht werden dürfte, die ihnen gebührt.

Bruchstück einer Liste aus einem Totentempel Amenemhets III., wahrscheinlich Dahschur.
Kalkstein.
Höhe 51 cm.

Vgl. de Morgan, Dahchour 1894, S. 3 und 76.

TAFEL 111 KOPENHAGEN

Amenemhet III. NemaatRe.
Grüner Schiefer.
Höhe 48 cm.

Abbildungen:
v. Bissing-Bruckmann, T. 26 A.
L. Curtius, Antike Kunst I, S. 133, Abb. 107.
Bulle, Der schöne Mensch im Altertum, T. 13.

TAFEL 112 KOPENHAGEN

Amenemhet III. NemaatRe.
Grüner Schiefer.
Höhe 48 cm.

Vgl. T. 111.

Amenemhet III. NemaatRe. Aus Bubastis 1888.
Dunkelgrauer Granit.
Höhe 1,05 m.

Fundbericht: Naville Bubastis, T. 11; S. 26.

Cat. Gén. Borchardt 383, T. 60.

Die Abbildung bei Naville gibt ein völlig verzerrtes, der Wirklichkeit nicht entsprechendes Bild des Kopfes; sie ist wiederholt in v. Bissing-Bruckmann, Text zu Tafel 26; auf ihr beruhen alle Ideen, daß die beiden Köpfe aus Bubastis verschiedenen Zeiten angehören könnten. In Wirklichkeit stammen sie zweifellos aus einem Auftrag, was schon aus den Sockelreliefs sich ergibt. S. § 699.

Amenemhet III. NemaatRe. Aus Bubastis.
Grauer Granit.
Höhe 1,05 m.

Vgl. T. 113.

Der Unterschied dieses Kopfes vom Londoner Kopf, T. 115 und 116, besteht vor allem darin, daß die Oberlippenränder des Kairener Kopfes sich nach oben umbiegen, ohne auf den Unterlippenrand zu stoßen, so daß beide Lippenränder übereinander in den Mundwinkeln sich festlaufen. Dadurch entsteht ein lächelnder Ausdruck.

Für die Aufnahmen, die hier gegeben sind, kommen außerdem die Richtungs- und Beleuchtungsunterschiede in Betracht; auch ist die Entfernung des Apparates bei T. 114 bedeutend geringer als bei T. 115, wodurch das Gesicht und vor allem die Stirn bedeutend schmaler wirken als sie in Wirklichkeit sind.

TAFEL 115 LONDON, BR. MUS. 774 (1063)

Amenemhet III. NemaatRe. Aus Bubastis.
Grauer Granit.
Höhe 76,2 cm.

Fundbericht Naville Bubastis S. 26, T. 1 und 10.
Abbildungen:
Budge, Egypt. Sculpture in the Br. Mus., T. 12.
Renée Francis, Egyptian Aesthetics, Titelbild.
Vgl. T. 113—116.

TAFEL 116 LONDON, BR. MUS.

Amenemhet III. NemaatRe. Aus Bubastis.
Grauer Granit.
Höhe 0,762 m.

Vgl. T. 115.

Sockelrelief einer Statue Amenemhets III. NemaatRe. Aus Bubastis.
Vgl. T. 113 oder 115.
Grauer Granit.
Höhe des ganzen Unterteils der Statue 2,60 m.

Fundbericht Naville, Bubastis, S. 26 f., Abb. T. 24 D.
Cat. Gén. Borchardt 540, T. 90.

Lt. Borchardt, S. 3 Anm. 1, ist es zweifelhaft, zu welchem Kopf dieser Unterteil gehört, wodurch allein die Gleichheit der beiden Statuen bezeugt ist. Der Unterteil der andern Statue ist im Br. Mus. London, 775, Höhe 2,75 m. Abb. 36; Naville a. a. O., T. 26 D und 26 B.

Nur die rechte Seite des ganzen Unterteils, mit rechtem Bein und rechtem Sockelrelief, ist erhalten; das Ganze ist, zu späteren Bauzwecken, in der Mitte zersprengt.

Ursprünglich ist nur die Partie der beiden Götter, unterhalb des Querbalkens vom Sema-schaft. Ganz oben ist nochmals ein Strich der ursprünglichen Umrahmung erhalten.

Der obere Teil des Reliefs und die Schrift auf der Basis stammen aus der 22. Dynastie; letztere steht über der Rasur einer früheren Usurpation, wahrscheinlich der 19. Dynastie.

Nach der ganzen Komposition des Reliefs muß ein vierter Blütenstengel an den Landespflanzen vorhanden gewesen sein; gegen den linken jedoch in der jetzigen Form bestehen Bedenken; er wächst unregelmäßig aus dem Knoten auf und trägt eine sonderbare Blüte.

Vgl. § 431—434.

Trümmerfeld des Tempels in der Ruinenstadt von Bubastis, bei Zagazik; nach der Durchforschung 1888.
Naville, Bubastis, T. 1—6.

Eine systematische Ausgrabung würde mit dem Grundwasser zu kämpfen haben, das durch das ganze Jahr stehen bleibt und die Arbeit in tieferen Schichten hindert.

Rechts die Ruinen römischer Häuser; rings um die Grube ein kleiner Teil der ganzen Ruinenhügel.

Ähnlich auch das Trümmerfeld von Tanis.

Museum in Kairo, Galerie J. Skulpturen des Mittleren Reichs.

Vorn in der Mitte der Geier Amenemhets III. aus Koptos, T. 126. Links hinter der Opfertafel Gott Sobek und Hathor, aus Hawara. Dann ein Fragment von Fischopferern aus Tanis, T. 129. Die Mähnensphinx Amenemhets III. aus Tanis, T. 120. Rechts über ihrem Gesicht die Statue Echnatons aus Karnak.

Rechts vom Gang die Mähnensphinx T. 124; über ihr der Torso Amenemhets III. aus dem Faijum, T. 127. Rechts am Rand die Fischopferer, T. 129; darunter eine Opfertafel Sesostris III.

Beleuchtung von links durch Seitenfenster. Das Bild gibt einen Begriff von der Schwierigkeit, der die Aufnahme des einzelnen Werks begegnet.

Amenemhet III. NemaatRe. Mähnensphinx aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Länge 2,20 m.

Cat. Gén. Borchardt 393, T. 63.
Abbildung im Text zu v. Bissing-Bruckmann, T. 25/26.
Vgl. T. 119.
Der Fundort Tanis mit noch einigen Sphinxen: Petrie, Tanis I, T. 13, 5.

Die Mähnensphinxe aus Tanis sind von Mariette 1863 wieder gefunden worden. Zwei sind um 1863 ins Museum gekommen, weitere Bruchstücke zu Anfang dieses Jahrhunderts.

Jetzt befinden sich vier Sphinxe in der Galerie J und Bruchstücke von mindestens drei weiteren im Vorraum des Museums. Dazu die Mähnensphinx in Kalkstein, aus El-Kab, Abb. 67, § 195—198.

Keine der Sphinxe ist so erhalten, daß Abbildungen von ihr für die ganze Schöpfung genügen könnten; jede gibt ihr Teil zum Bild des Ganzen.

Dies das Tier, an dem sowohl Zopf wie Schwanz und überhaupt der ganze Leib unversehrt erhalten sind. Dagegen ist das ganze Gesicht und der obere Teil der Mähne zerstört, ebenso große Teile der Basis; alles in Gips ergänzt.

Die Aufnahme ist, des Raums wegen, schräg und aus zu großer Nähe gemacht.

Amenemhet III. NemaatRe. Mähnensphinx aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Länge 2,25 m.

Cat. Gén. Borchardt 394, T. 64.

Dies die meist abgebildete Sphinx:
Borchardt, Kunstwerke a. d. Kair. Museum, T. 7.
v. Bissing-Bruckmann, T. 25; danach
Schäfer, Propyläenkunstgesch., T. 6, und
Boreux, L'art égypt., T. 31, und
Capart, Les monuments dits Hyksos, Abb. 27, und
Steindorff, Die Kunst der Ägypter, S. 202.
v. Bissing-Bruckmann, T. 26; danach
Capart, L'art égypt., T. 39, und
Steindorff, Die Kunst der Ägypter, S. 202.
Jéquier, L'architecture et la décor. I, T. 18; danach
Schäfer, Propyläenkunstgesch., T. 274.
Golenischeff, Recueil XV; 1893, S. 131 ff., T. 2; danach
L. Curtius, Antike Kunst I, S. 135, Abb. 108, und
Capart, Les monuments d. Hyksos, Abb. 5.
Golenischeff, T. 3; danach
Capart, L. monuments d. H., Abb. 26, und
Capart L'art égypt., T. 133.
Golenischeff, T. 4.
Capart, Les monuments dits Hyksos, Abb. 1.
Petrie, Ancient Egypt. 1916, S. 188.

Gipsabgüsse in London, Berlin, Leipzig u. a. O.; danach
Kees, Ägypt. Kunst, T. 20.

Der Sphinx fehlen die Vorderpranken, der Zopf, die Schwanzquaste; sie zeigt Absplitterungen am Hinterteil. Aber sie hat das am besten erhaltene Gesicht, das nur am Auge etwas beschädigt ist. Der Hinterkopf teilweise abgesplittert.

Unbegreiflich ist die barbarische Ergänzung der Ohren in geschwärztem Gips; sie stören den Rhythmus vollkommen und müßten flach anliegen. Unbegreiflich deshalb, weil die Ergänzung erst nach 1890 ausgeführt sein kann, die Sphinx mit erhaltenem Ohr, T. 124, nach dem man sich hätte richten können, aber schon seit 1863 im Museum ist. (Cat. Gén. Borchardt 530.)

Die Schrift auf der Basis 19. Dynastie; ebenso das große Namensschild auf der Schulter. Unter diesem sitzt, schräg laufend, eine frühere Usurpation, wahrscheinlich aus der Hyksoszeit. Aus dem Erscheinen oder Fehlen dieser Usurpationen auf den Schultern kann man Schlüsse auf die ursprüngliche Aufstellung der Sphinxe ziehen; eine wirkliche Aufklärung darüber kann freilich nur eine systematische Erforschung der Architektur von Tanis geben.

Amenemhet III. NemaatRe. Mähnensphinx aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Länge 2,25 m.

Cat. Gén. Borchardt 394; vgl. T. 120 und 121.

TAFEL 123 KAIRO

Amenemhet III. NemaatRe. Mähnensphinx aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Länge 2,25 m.

Cat. Gén. Borchardt 394. Vgl. T. 121.

Amenemhet III. NemaatRe. Mähnensphinx aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Länge 2,20 m.

Cat. Gén. Borchardt 530, T. 89; das dort abgebildete Vorderteil seit 1863 im Museum; der Hinterleib seit Anfang dieses Jahrhunderts.

Vgl. T. 119 rechts. Sonst nicht abgebildet.

Die linke Hälfte des Gesichts und Kopfs ist abgesplittert; auch hinten in der Höhe des Rückgrats große Lücken. Erhalten dagegen sind das Ohr und der Zopf.
Ergänzungen nur an der Basis.

Amenemhet III. NemaatRe. Mähnensphinx aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Vgl. T. 120 u. f.

Bisher nicht abgebildet; seit Anfang des Jahrhunderts im Museum.
Petrie, Tanis I, T. 13,5.

Die Arbeit an diesem Exemplar ist ungleich härter als die an den übrigen Sphinxen.

Geier Amenemhets III. NemaatRe. Aus Koptos.
Weißer Kalkstein.
Höhe vom Erdboden aus 1,40 m.

Fundbericht, ohne Abbildung, Petrie Koptos S. 11/12, T. XI, 1.

Der Holzsockel unten ist vorgeblendet; der Kalksteinsockel ist hoch, wie das für Werke aus der Spätzeit der 12. Dynastie natürlich ist, und reicht bis auf den Fußboden; der Körper des Vogels ist für einen solchen hohen Sockel komponiert.

Vgl. T. 119, wo die Rückenlinie des Geiers gut zu sehen ist und den unmittelbaren Vergleich mit den Formen der Mähnensphinx erlaubt.

Amenemhet III. NemaatRe. Aus Mit Fares, im Faijum.
Schwarzer Granit.
Höhe 1 m.

Cat. Gén. Borchardt 395; T. 64.

Abbildungen:
Mariette, Monuments divers, T. 39 a.
v. Bissing-Bruckmann, T. 30; im Text genaue Beschreibung der Tracht.
Maspero, Gesch. der Kunst, S. 126, Abb. 232.
Petrie, Ancient Egypt 1916, S. 194.
Capart, Les monuments dits Hyksos, Fig. 3.

Datierung § 701—704.

Amenemhet III. NemaatRe. Aus Mit Fares, im Faijum.
Schwarzer Granit.
Höhe 1 m.

Seitenansicht von T. 127. Der Torso ist augenblicklich etwas nach hinten geneigt aufgestellt.

Amenemhet III. NemaatRe. Fischopferer aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Höhe 1,60 m.

Cat. Gén. Borchardt 392, T. 63; gute Detailaufnahmen auch im Text Abbildungen:
Brugsch, Photographien, Leipzig 1887, T. 59.
v. Bissing-Bruckmann, T. 56.
Maspero, Guide Kairo 1912, Fig. 44.
Capart, Les monuments dits Hyksos, Fig. 2, 11, 15.
Petrie, Ancient Egypt, 1916, S. 195.

Die weißen Spuren in den Tiefen sind nicht mit Farbspuren zu verwechseln.

Hierzu die Fragmente von zwei anderen Gruppen; T. 119, Cat. Gén. Borchardt 531, T. 89. Diese Fragmente weichen in den Maßen erheblich von der erhaltenen Gruppe ab und zeigen auch in der Zeichnung die üblichen Verschiedenheiten.

Entweder zu einem dieser Fragmente oder zu einer weiteren Gruppe gehört der, im Format größere, Kopf eines Fischopferers Amenemhets III. in Rom, abgebildet:
v. Bissing-Bruckmann, Text zu T. 26.
Fechheimer, Plastik, T. 59.
Petrie, Ancient Egypt 1916, S. 194.
Capart, Les monuments dits Hyksos, Fig. 4 und 10.
G. Farina, Ausonia IX, 1919, S. 1 und 2.
Gipsabguß in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glypt.

Datierung § 705—710.

Amenemhet III. NemaatRe. Fischopferer aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Höhe 1,60 m.

Kopf der Gruppe T. 129.

TAFEL 131 KAIRO

Amenemhet III. NemaatRe. Aus Karnak. 1904.
Schwarzer Granit.
Höhe 1,10 m.

Cat. Gén. Legrain I, 42014, T. 8;
danach L. Curtius, Antike Kunst, Abb. 106, S. 131.
Capart, L'art égypt., T. 35.
Boreux, L'art égypt., T. 30.

Von diesem Typus hängen sehr viele in und um Karnak gefundene kleine Werke ab, deren Datierung im einzelnen schwer ist, da der Übergang in die 13. Dynastie sich hier nur durch zunehmende Verringerung der Qualität angibt. Noch wirklich zu Amenemhet III. gehören wohl T. 133 in Berlin und Cat. Gén. Legrain 42015, T. 9, in Kairo.

Vgl. Legrain a. a. O., 42016—20.

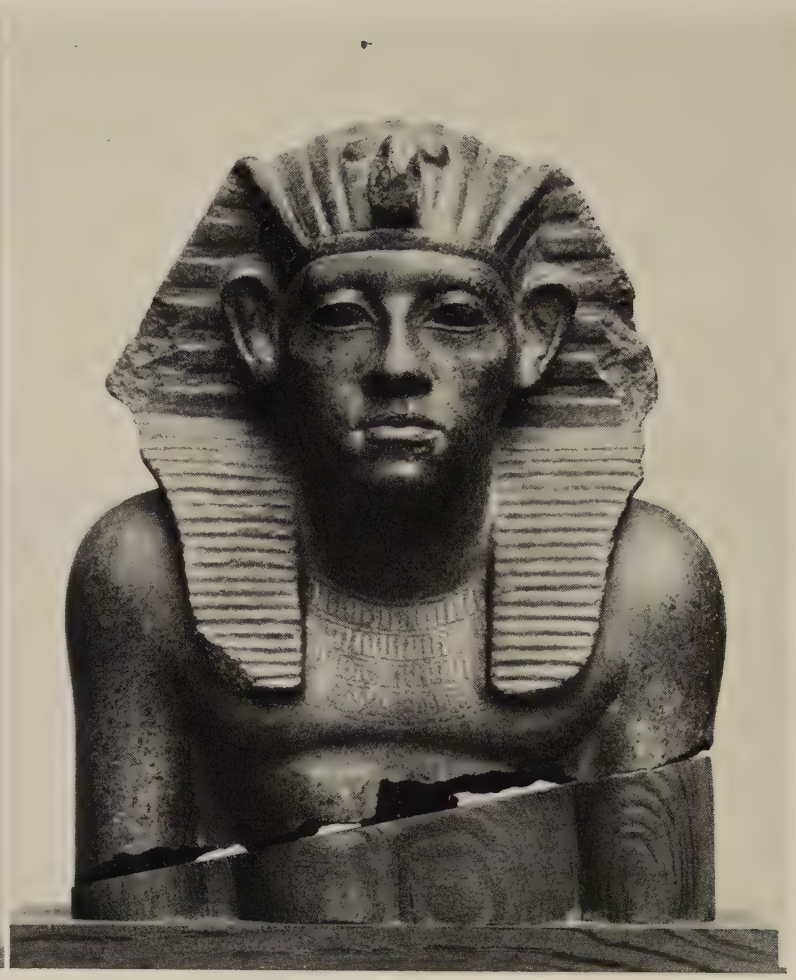
Amenemhet III. NemaatRe. Aus Karnak.
Schwarzer Granit.
Höhe 1,10 m.

Seitenansicht der Statue, T. 131.

TAFEL 133 BERLIN 17551

Amenemhet III. NemaatRe.
Schwarzer Granit.
Höhe 22,5 cm.

Vgl. T. 131.
Photographie Grantz.



Eingeweidekrüge aus Dahschur, Umgebung der Pyramide Amenemhets III.
Ende der 12. Dynastie.
Alabaster.

Obere Reihe: Die Krüge des Königs Horus, de Morgan, Dahchour 1894, S. 106, Fig. 247 (nur die Texte).
Untere Reihe: Gefäße ganz besonderer Form (Parallelbeispiel im Museum Berlin) ohne Namen; de Morgan a. a. O., S. 73.

Die Köpfe der Krüge des Königs Horus zeigen deutlich den Gesichtstypus Amenemhets III., etwas verweichlicht. Sie unterscheiden sich sehr von der Typik der Holzstatue des Königs.

Ähnliche Eingeweidekrüge, noch schärfer auf die Gesichtszüge Amenemhets III. hin gearbeitet (beachte die Teilung der Unterlippe), sind in Oxford; Petrie, The Labyrinth, T. 31, S. 35.

Weiter Petrie, Riqqeh VI, T. 7; das Profil Amenemhets III.
Petrie, Gizeh and Rifeh, T. 10 D.
Brunton, Lahun I, T. 14.

Canopic jar of
Hapy-Mer

Amenemhet IV. MaacheruRe. Aus Abukir.
Roter Sandstein.
Höhe 1,40, Länge 1,87 m.

Bisher nicht abgebildet; E. Breccia, Führer durchs Museum Alexandrien, S. 143, Room 7, Nr. 3 und 5.

Zwei Sphinxe sind im Museum; die hier gegebenen Aufnahmen beide von der vollständiger erhaltenen; die andere Sphinx ist annähernd gleich.

Bruchstück einer weiteren Sphinx Amenemhets IV. Cat. Gén. Borchardt 388, T. 61.

Amenemhet IV. MaacheruRe. Sphinx aus der Nähe von Abukir.
Roter Sandstein.
Höhe 1,40, Länge 1,87 m.

Vgl. T. 135.

Sphinx der 13. Dynastie aus Tanis.
Roter Granit.
Länge 3,10 m.

Erwähnt Petrie, Tanis I, S. 10, § 15, wo aber die Sphinxe des Kairener Museums aus Tanis verwechselt sind; die Sphinx mit dem Gipskopf ist diejenige Amenemhets II.; vgl. T. 48 und Abb. 60.
Vorderansicht der Sphinx Abb. 30.

Ein Gegenstück zu dieser Sphinx befindet sich im Louvre und ist abgebildet Capart, Recueil, T. 59.

Die Sphinx weist die gleichen Usurpationen auf wie alle Werke aus Tanis.

Der Wesir Imeri. 13. Dynastie. Im Text ist Sebekhotep IV. genannt.
Schwarzer Granit.
Höhe 46 cm.

Vgl. Reisner, Kerma, T. 34, ebenfalls gesichert 13. Dynastie. Bruchstück einer sehr ähnlichen Statue in Bremen, Völkerkunde-Museum.

Der Wesir Imeri. 13. Dynastie.
Schwarzer Granit.
Höhe 46 cm.

Vgl. T. 138.

Sebekemsauf. 13. Dynastie.
Höhe der ganzen Statue 1,50 m.
Schwarzer Granit.

Bergmann, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 12.
v. Bissing-Bruckmann, T. 31.
Steindorff, Die Kunst der Ägypter, S. 205 und 206.

Ein Kopf mit ganz ähnlicher Schädelform Engelbach, Hagareh, T. 10; Nr. 530.

TAFEL 141

Statuetten der 13. Dynastie.

A. Senebef. Aus Abydos (Salt 1821). London 2307.
Kalkstein.
Höhe 25 cm.
Rote Farbspuren an Perücke, Gesicht und Nacken.

B. Iteti, Sohn des Sebeknacht und der Kait. Aus Abydos. Kairo.
Schwarzer Kalkstein.
Höhe 0,38 m.

TAFEL 142 KAIRO 43093

Sebeknacht Renef Seneb. Aus Kirman Faris, Faijum; 1911. 13. Dynastie.
Grauer Granit.
Höhe 0,45 m.

Neferhotep I. ChasechemRe. Naos aus Karnak. 13. Dynastie.
Kalkstein.
Breite 1,65; Höhe jetzt 1 m.

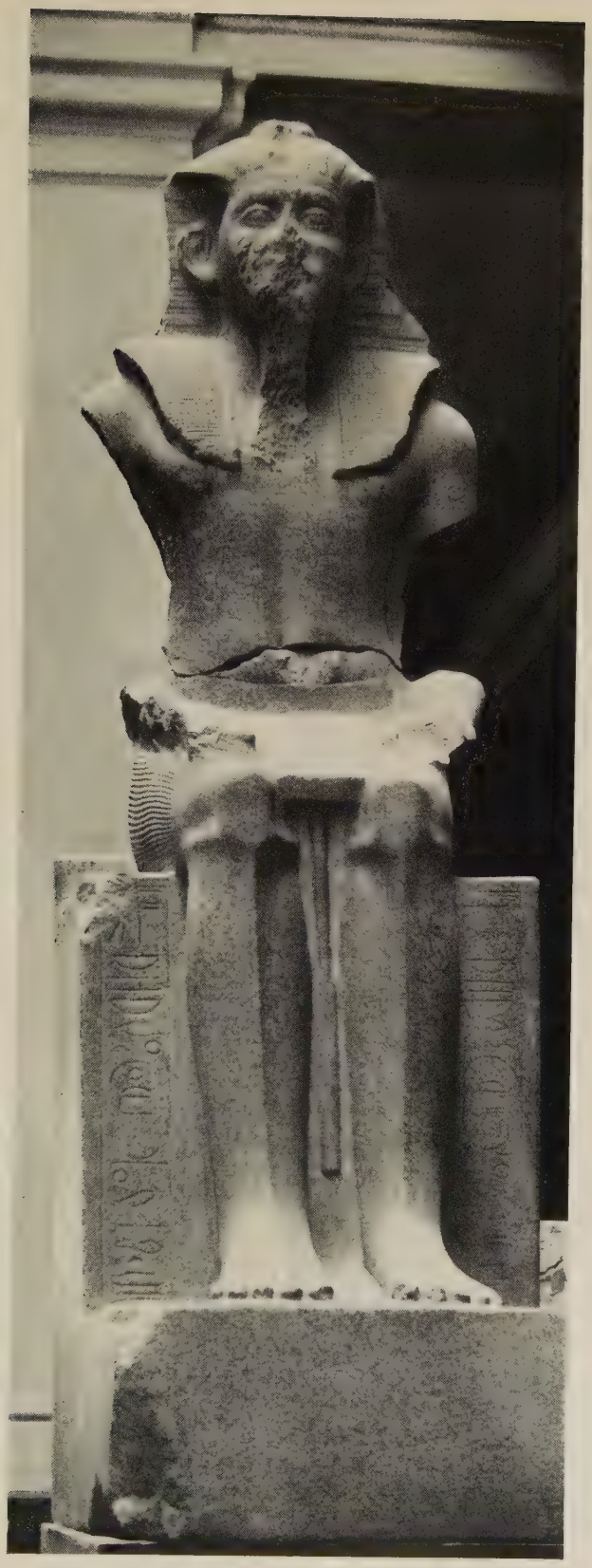
Cat. Gén. Legrain I, 42022, T. 13.
Maspero, Gesch. d. Kunst, S. 119, Abb. 222.

Vgl. die Schreine Amenemhets III. aus Hawara, Abb. 27 und Petrie, Labyrinth, T. 23.
Stein des ChaneferRe Sebekhotep IV. in Leiden, Abt. II, T. 6.
Sechs-Götter-Steine der 18. Dynastie in London und Karnak.

Der Schrein steht direkt im Fenster; von oben hängt das abblendende Tuch herein.

Sebekhotep IV. ChaneferRe. Aus Tanis 1904.
Braungrauer Granit.
Höhe 2,68 m.

Bisher nicht abgebildet; die Texte Petrie, Tanis I, T. 3, 16 A; II, S. 18, Nr. 16. Erwähnt Tanis I, S. 8.



Sebekhotep IV. ChaneferRe. Aus Tanis.
Braungrauer Granit.
Höhe 2,68 m.

Vgl. T. 144.

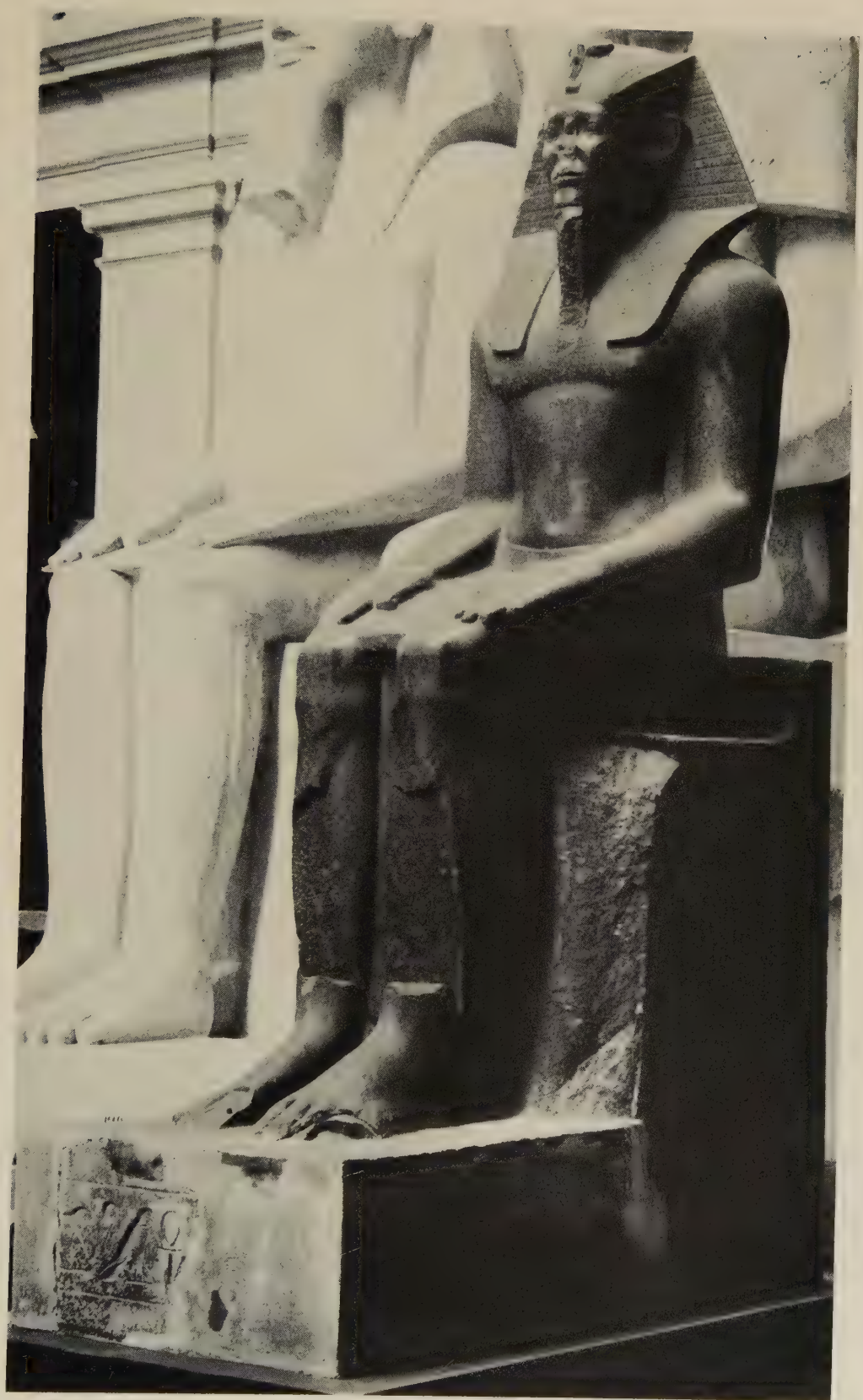
Mermeschau SemenechkaRe. Aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Höhe 3,62 m.

Bisher nicht abgebildet; erwähnt Petrie, Tanis I, S. 8; Sockelrelief in Strichzeichnung T. 3, 17 b; Abb. des Oberarms T. 13, 6.

Ergänzt Teile der Basis.

Von diesem König sind zwei einander sehr ähnliche Statuen im Museum von Kairo. Sie sind die größten der aus Tanis erhaltenen Königsbilder.

Die Statuen haben jede nur ein Sockelrelief, an entgegengesetzten Seiten. Die andere Sockelseite ist leer. Vgl. T. 147 und Abb. 37.



Mermeschau SemenechkaRe. Aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Höhe 3,62 m.

Seitenansicht von T. 146. Unten Sprenglöcher.

Mermeschau SemenechkaRe. Aus Tanis.
Schwarzer Granit.
Höhe 3,67 m.

Die andere der beiden Statuen des Königs. Vgl. T. 146. Sichtbar auch auf T. 109.

STAAT AUS DEM STEIN

Zweiter Teil:
Geschichte und Bedeutung der ägyptischen Plastik während des mittleren Reiches

I.

Eine großartige Stetigkeit bestimmt die Geschichte der Plastik im Mittleren Reich wie der gesamten ägyptischen Kultur. Ihre Bewegung erscheint wie das Rücken des Nachthimmels, unmerkbar im Augenblick und erstaunend in ihrem Ablauf. Sie greift über das einzelne Menschenleben hinweg und bestätigt, daß es neben der dreijährigen Tradition der Erziehung, neben der dreißigjährigen Folge der Geschlechter noch einen mehrhundertjährigen Kreislauf gibt, von Menschen getragen und doch ihrer Willkür ganz entzogen. Für den Künstler als Persönlichkeit ist kein Raum, obwohl eben aus der 12. Dynastie einige Namen bekannt sind; die Könige sind unentbehrlich für die Darstellung, weil die Denkmäler ihre Namen tragen, aber sie bedeuten für die Geschichte der Plastik nicht mehr als die Namen der römischen Konsuln für die Geschichte Roms. Die dreihundert Jahre der 12. Dynastie sind wie ein Tag, ja nur wie ein Nachmittag, nur die andere Hälfte des Ringes, der mit den ersten Dynastien beginnt und als Das Alte Reich die große Zeit umfaßt, in der Ägypten die Geschichte der Menschheit bedeutet. § 762

In der frühen Plastik sind, indem der einfache Mensch die menschliche Gestalt zu erkennen sucht und dazu sich des Steins bemächtigt, zwei Nachahmungen oder Vorstellungen rätselvoll ineinander verwoben. Denn da der Stein und jeder feste Körper eine Eigenform besitzt und erstrebt, die man befreien oder zerstören kann, so gibt es eine Nachahmung oder Vorstellung des Steins, die an Bedeutung hinter der Nachahmung der menschlichen Gestalt keineswegs zurücksteht. Das ist einzusehen an dem Beispiel des edelsten Steins, des Diamanten, den man zwar vorsichtig, und nur nach seiner Struktur, schleift, nicht aber verändert. Während die Vorstellung des Steins von innen nach außen treibt, senkt sich die andere Vorstellung, die Annäherung an die menschliche Gestalt, von außen her in den Stein hinein. Die Plastik in Ägypten beginnt mit diesem vorsichtigen Versuch, die Form des Steins an das Aussehen eines Menschen anzunähern. In der ersten Zeit sind zugleich die Nachahmung des Steins und die der menschlichen Gestalt in der seltsamsten Weise übertrieben; beide spielen sich immer mehr aufeinander ein, indem sie ihr Unwesentliches verlieren, und die Vollendung ist erreicht, wenn beide Vorstellungen miteinander verschmelzen und sich, aus entgegengesetzten Richtungen kommend, in der Oberfläche einigen. Hier beginnt die Geschichte der Plastik in einem strengen Sinn, und ägyptische Plastik ist demnach nicht als die Masse, sondern als die Oberfläche eines festen Körpers zu verstehen. Die Entwicklung hat endlich dahin geführt, daß diese Oberfläche der Masse nicht mehr bedarf, sondern, indem sie ein System von ineinandergreifenden und sich stützenden Formen erfindet, in der griechischen Bronzeplastik für sich allein steht. Ägypten freilich hat eine solche Bronzeplastik, gelöst von der Masse, nicht gekannt. § 302, 316 § 767

Denn für den Ägypter ist in der Plastik eine Wirkungsmöglichkeit verschlossen, der die Transzendenz einer für sich bestehenden Oberfläche ganz und gar widersprechen würde. Die

Abb. 1. Statue des Zoser, im Serdab seines Tempels. Von der Pyramide aus gesehen. Nach Annales du service, 1925, T. 3, Fig. 2

Statue des Alten Reichs gehört in den Zusammenhang eines Grabbaues. Sie ist nicht sichtbar, sondern in einem engen unzugänglichen architektonischen Behältnis, oft unter der Erde, aufgestellt. Weder durch Sehen noch durch Tasten kann sich der lebendige Mensch mit ihr in Verbindung setzen. So ist noch in unseren Tagen, an der ursprünglichen Stelle im Totentempel, die Statue Zosers gefunden, in ihrem Verließ, von dessen fester Wand sie nach allen Seiten hin verdeckt bleibt. Diese verborgene Statue wird umsorgt, an sie wenden sich die Gebete, ihr wird geopfert. Die ägyptische Statue ist also, obwohl sie unsichtbar bleibt, einer unaufhörlichen Bedrängung ausgesetzt, die nicht nur von einer Seite her, wie der Blick, sondern von allen Seiten auf einmal auf sie eindringt. Da nun nichts ohne Gegenwirkung bleiben kann, so ergibt sich aus dem unaufhörlichen Bewirken ein Zurückwirken der Statue, und die ihr vom Ägypter zugeschriebene Wirksamkeit ist nur die Hälfte eines Verkehrs, dessen andere und notwendige Hälfte von ihm selber ausgeht. Die Sorge um die ewige Dauer des Totendienstes, und das schlechte Gewissen, wenn der Totendienst für frühere Geschlechter unterlassen ist, sprechen deutlich von der Erkenntnis, daß die Wirkung der Statue abhängig ist von der Tätigkeit des lebendigen Menschen.

Dieser Verkehr zwischen Mensch und Statue wird nicht um seiner selbst willen entfesselt, sondern durch ihn entsteht an der Statue das, um dessen willen sie gemacht und aufgestellt wurde. Es ist die Überzeugung des ägyptischen Menschen, daß alle ungreifbaren Erscheinun-
§ 491 gen, wie der Gott, der Verstorbene, die Liebe, der Staat, der Gedanke, einer Befestigung in der Welt der Greifbarkeit bedürfen, und daß sie nur dann vorhanden sind und sich dehnen, wenn lebendige Menschen diesen wirklichen Halt bedrängen, — ähnlich wie eine Antenne nur dann den Ring der drahtlosen Wellen hinaussendet, wenn die elektrische Energie auf sie einwirkt. So ist der Ka, die Seele des Toten, mit der Statue im Wirklichen befestigt und wird an ihr, aus der Bedrängung des lebendigen Menschen, lebendig.

Die ägyptische Plastik ist demnach bewirkt und wirkend, bestrahlt und strahlend, bedrängt und drängend. Dieses Verhältnis ist zu verstehen unter dem Bilde der in jedem Körper schlummernden und von innen drängenden Expansionskraft, und dem über dem Körper lagernden und ihn von allen Seiten erreichenden atmosphärischen Druck, — welche Kräfte aber nicht mit der Bedrängung und dem Drängen der Statue identisch sind. Der Satz von der Bedrängung ist der Schlüssel für das Verständnis der ägyptischen Denkmäler überhaupt.

Das ägyptische Kunstwerk ist unmittelbar ins Leben gebunden und wird von ihm unveränderlich festgehalten. Nur die griechische Kunst beruht auf einer vollkommenen Freiheit ihrer

Welt gegenüber unserer Wirklichkeit; daher ist in ihr der Grad der Ruhe oder der Bewegung der lebendigen Menschen in der Bewegung der Gestalten der Kunst gespiegelt. Dieses Verhältnis kann nicht auf andere Völker übertragen werden; die ägyptische Plastik ist nie der Spiegel des Daseins. Von der leidenschaftlichen Bedrängung wird sie in jedem Augenblick in die Sphäre des Menschlichen hineingerissen. Die Stärke der Bewegung um sie herum zwingt sie zur absoluten Ruhe; sie kann kein Glied regen, weil jedes durch die heranschießende Bedrängung an seinen Platz gefesselt ist. Anstatt daß die Reglosigkeit der ägyptischen Statue ein unbewegtes Menschentum spiegelte, bezeugt sie vielmehr eine ungestüm brandende Bewegung des Menschen. Und wiederum aus der verlangenden Bedrängung erwächst der Statue die Kraft, diesen sie umschließenden Wirbel des Lebens immer aufs neue anzutreiben.

Daher ist die ägyptische Statue ohne den drängenden Menschen nicht möglich und heute, auch wenn sie unversehrt erhalten ist, doch ein Fragment, ein Instrument, das wir nicht mehr zu spielen vermögen. Sie ist nur eine Hälfte, im Gegensatz zum griechischen Kunstwerk, das noch immer sein Wesen ganz darstellt. In dieser Verflechtung von lebendigem Menschen und Plastik ist aber enthalten, daß eines ohne das andere sich nicht ändern kann; die Plastik muß jedem Schwanken, jedem Wandel des Menschen direkt folgen, und wiederum aus jeder Veränderung in der ägyptischen Kunst ist auf eine Veränderung des gesamten Menschentums zu schließen. § 15

Das ägyptische Volk, und kein anderes, hat unserer Menschheit die Plastik erfunden. Nicht kindlicher Spieltrieb oder Nachahmungstrieb kann aus dem Nichts eine Kunst erschaffen, sondern, wie alle Kulturleistungen nicht aus dem Zufall, sondern aus der Not fruchtbar sich entfalten, so hat auch unter den Ägyptern nur die höchste Notwendigkeit dem Ungestalteten die Vorstellung der menschlichen Gestalt abgerungen. Die Schöpfung der ägyptischen Plastik ist untrennbar in den Glauben an ihre Leistung verwachsen, wie sie aus dem Verhältnis der Bewirkung und Wirkung sich ergibt. Aber anstatt daß dieser Glaube den Wert der ägyptischen Plastik einschränken könnte, beruht gerade auf ihm ihre überlegene geistige Tiefe. Statt daß die strenge Ruhe der menschlichen Gestalt und die Unantastbarkeit des Steins die Entfaltung der Plastik gehindert hätten, kann man diese vielmehr nur so lange als groß bezeichnen, als der ungebrochene Stein in ihr erhalten ist. So daß die Versuche, die Glieder für sich aus dem Stein herauszulösen oder gar zu bewegen, das heißt die Vorstellung des Menschen auf Kosten des Steins zu übertreiben, als gefährliche und in den Zeiten des Niedergangs einsetzende Schwankungen des ägyptischen Geistes anzusehen sind, die in den hohen Zeiten der Plastik immer wieder überwunden werden mußten.

Der ruhigen Klarheit gegenüber, in der alle Werke des Alten Reichs vor uns stehen, ist es unmöglich anzunehmen, daß mit dem Glauben an die Bewirkung und Wirkung der alte Ägypter sich selbst getäuscht habe. Sondern, da er durch die große Zeit des Alten Reichs stets die Möglichkeit in sich gefühlt hat, die tief verborgene Statue zu erreichen, so ist in den Denkmälern die Fähigkeit des Menschen zur Bedrängung bezeugt. Die Unmittelbarkeit dieser Beziehung, die ungeheure Gewalt dieses Verkehrs können wir heute nur noch ahnen; sie muß jeder ästhetischen Beziehung unendlich überlegen gewesen sein. Die Fähigkeit zu dieser einfachen Art der Bedrängung ist während der 12. Dynastie verloren worden und kann nie wieder geboren wer-

den, und die Entwicklung im Mittleren Reich ist der — wiederum aus höchster Notwendigkeit unternommene — Versuch, der Plastik, als der wichtigsten Äußerung der ägyptischen Kultur, einen neuen Inhalt zu geben.

II.

Die Klärung der ägyptischen Plastik aus jener dumpfen Übertreibung der menschlichen Gestalt und des Steins in der Frühzeit zu ihrer hellen Schönheit im Alten Reich braucht nicht mehr erschlossen zu werden; schon stehen die Denkmäler dicht genug. Sie zeigen, daß nach dem
§ 30, 302, 317, 334, 574, 627 nebelhaften Anfang, in dem ein Hierhin und Dorthin wenig besagt, die ägyptische Kultur in der 3. und frühen 4. Dynastie sich mit einer Geschlossenheit, Schnelligkeit und Weite der berührten Grenzen entwickelt hat, die einst alle Menschen in Erstaunen setzen wird. Diese Entwicklung kann nicht einfach der fortschreitenden Zeit zugeschrieben werden, sondern ist das Werk eines durch Generationen mit gleicher Stärke arbeitenden klardenkenden menschlichen Willens. Es ist die erste große Eroberungsleistung unserer Menschheit gegenüber der dunklen Natur, der sie den Raum abzwingt, auf dem es seit fünftausend Jahren menschliche Kultur gibt.
§ 798 Der größte Königsname für die sich erinnernden Geschlechter ist Snofru gewesen.

§ 16, 337, 373 In der Kunst wird bewußt und streng der Rohstoff des Lebens, der in der Frühzeit wahllos in die Werke übernommen war, auf das Notwendige zurückgeführt, wodurch die Plastik ihren eigentlichen Stil und damit ihre Bewegungsfreiheit erringt .Die Statue Chefrens mit dem
§ 385, 753 Falken auf der Rückwand des Throns wird immer zu den tiefsten und durchsichtigsten Schöpfungen gehören, deren das gedankengewaltige Volk der Ägypter fähig gewesen ist. Mit der Einheit von Gestalt und Stein, mit der Höhe der Gedanken über das Göttliche ist in ihr eine Menschlichkeit verbunden, der gegenüber die Werke der Frühzeit arm sind, und die nur selten in der Geschichte der Menschheit wieder erreicht worden ist.

Der Umfang des Denkens und die Möglichkeiten, die von der visionären Wucht der 3. Dynastie und in der wirklichkeitsfreudigen Zeit der 4. Dynastie erprobt werden, lassen sich noch nicht abschätzen. Gegen Ende der 4. Dynastie beginnt die Schnelligkeit und Vielseitigkeit der Entwicklung zu ermatten. Aus dem schweifenden Reichtum hat die 5. Dynastie ein ganz festes, zusammenhängendes, geistiges Gebäude geschaffen, die eigentliche Formulierung des Alten Reichs. Die Träger dieser Organisation sind unter den Priestern des Re von Heliopolis zu suchen. Die Dynastie verliert allmählich den Zauber, den das unaufhaltsame Vorschreiten den früheren Zeiten verleiht; über eine erstarrende Wiederholung dessen, was bereits unter den großen Pyramiden von Gise gedacht worden war, sind die Bildhauer nicht hinausgekommen.

In der 6. Dynastie wird die Melodie der Entwicklung leis bis zur Unhörbarkeit. Die Statuen dieser Zeit bedeuten keinen Abschluß, der dem großen Anfang des Alten Reichs entsprechen könnte. Und so ruht die Geschichte des plastischen Denkens über eine dunkle Zeit hinweg, bis im Mittleren Reich sie wieder einsetzt, bis in der 12. Dynastie die Entwicklung zu gleicher Stärke anwächst und mit der gleichen Schnelligkeit zum Ende eilt, mit der einst die 3. und 4. Dynastie begonnen haben. So ist erst die 12. Dynastie die Antwort, die Vollendung, welche das erste große Zeitalter fordert.

Gegen Ende der 5. Dynastie, in der 6. eigentlich, beginnt eine andere Zeit der ägyptischen Kultur, die bis in die Mitte der 12. Dynastie hinüberreicht; eine Epoche, die man am besten die Gaufürstenzeit nennt. Dieser Name darf freilich nicht dahin verstanden werden, als hätten nur Gaufürsten in dieser Zeit Gräber angelegt; er bezeichnet nur den Zustand der ägyptischen Kultur während einer Zeit, die der straffen politischen Führung und mit ihr, was in Ägypten so eng zusammenhängt, der straffen geistigen Zucht entbehren muß. Aus dieser Gaufürstenkultur hebt endlich das Mittlere Reich sich heraus.

Immer, wenn in Ägypten die bindende Kraft der Kunst, wenn die Stärke des erhaltenden Königtums erlahmt, erfolgt der tiefe Absturz in einen flachen Realismus, in den engen Magieglauben hinein. So ähneln sich die Zwischenzeiten, in denen der Ägypter nur noch lebt, wie auch die übrigen Völker Afrikas; die großen Zeiten der ägyptischen Geschichte sind unverwechselbar geschieden. Der Zauberglaube, der Magieglaube ist etwas für den geistig Kleinen, für den Einzelnen, der bedürftig ist und nötig hat. Er ist ein Rohstoff, der nicht fehlt in den großen Zeiten, der aber von den adligen Menschen so sehr vergeistigt wird, daß unser Wort Zauberei nicht paßt. Wenn schon in unserer Zeit die Kluft zwischen dem Weltbild des einfachen Mannes und dem der Träger unserer geistigen Kultur groß ist, so muß sie in dem ersten geistigen Volk noch unendlich größer gewesen sein. Und zwar ist diese Spannung nicht als ein jäher und unmittelbarer Sprung vom Höchsten bis zum Niedersten anzunehmen, sondern als ein gleichmäßiges und in jahrhundertelanger Tradition sich befestigendes Steigen von Höhe zu Höhe, als eine Verteilung der Menschen in geistige Schichten, deren jede das Ihrige weiß und erkennt, — bis endlich der Priester mit Recht die Ehrfurcht annehmen darf, die noch von den spätesten Zeiten seiner Weisheit entgegengebracht wird. Nur der engstirnige Hörige dauert im Niltal. Über ihm erhebt sich das wunderbare Gewölbe der Kultur, der denkenden Menschen; aber dieses dafür wechselnd zusammenstürzend. So erscheint in den Zwischenzeiten, erscheint in der Gaufürstenkultur das, was der einfache Mensch von dem Weltbild der Könige verstand, dessen eigentliches Wesen seinen Kreis immer überflog. Es erscheint nicht das wahre Gesicht der ägyptischen Kultur, ja nicht einmal ägyptische Kultur überhaupt, sondern der Rohstoff, aus dem sie sich erhob.

Die Jenseitsvorstellungen der Gaufürstenzeit sind aus Texten ziemlich gut bekannt. Von der uralten hohen Gedankenwelt kann nur noch das Primitive verstanden werden, und dementsprechend ist die Auswahl aus dem Schatz der hymnischen Dichtungen des Alten Reichs getroffen. Tot sein ist ein sehr dinglicher Zustand. Das Bedürfnis nach größter Bequemlichkeit und Genußmöglichkeit, wie es im Leben herrscht, bestimmt auch den Totenglauben. Diese handgreifliche und grobe Auffassung vom Jenseits, die über eine etwas verworrene Erwartung ungetrübter Genüsse und eine erhebliche Angst vor allem, was dieses Genießen stören könnte, nicht hinausgeht, spricht in der Grabausstattung sich aus. Da das Grab notwendig für die Seele des Besitzers und für sein Wohlergehen im Jenseits ist, so muß in ihm zu finden sein, wessen er im Jenseits bedarf. Also kann man, wenn die Grabausstattung der Gaufürstenzeit sich scharf von derjenigen des eigentlichen Alten Reichs unterscheidet, zurück auf eine ganz andere geistige Einstellung der früheren Zeiten schließen.

Alle Eroberungen, mit denen die ägyptische Frühzeit die Menschen beschenkt hat, sind aus dem Rätsel des Todes heraus entstanden. In einer noch unerklärlichen Weise scheint für den

ursprünglichen Menschen zwischen der Masse des Grabhügels und dem Leib des Toten ein dunkles und notwendiges Verhältnis geherrscht zu haben, in welchem die Grundform des Verhältnisses zwischen Bewirkung und Wirkung dargestellt ist. Die Erdmasse bedeutet das Bewirkende, und der Leib des Toten ist bewirkt und kann zurückwirken. Dieser Verkehr wird von der Kraft des lebenden Menschen in unsere Wirklichkeit erhoben.

Die Beziehung zwischen zwei für einander notwendigen Bestandteilen, um die es sich also bei der ägyptischen Bestattung handelt, bleibt durchs ganze Alte Reich immer gleich, aber die beiden Glieder, zwischen denen sie sich spannt, werden immer mehr verfeinert, je nachdem nämlich die geistige Kraft des lebendigen Menschen zunimmt, für welche die beiden Komponenten eingerichtet sein müssen. Aus ihnen haben sich die bildenden Künste, Architektur und Plastik, entwickelt.

Denn die Schöpfung der Architektur, wie sie tatsächlich auf unserer Erde vor sich gegangen ist, hat ebensowenig mit unserer Vorstellung „Wohnen" oder „Beschützt-werden" zu tun, wie die Schöpfung der Plastik mit unserer Freude am Sehen. Ganz andere Notwendigkeiten und Fähigkeiten haben die ersten Steinhaufen entstehen lassen. In ihnen sind verborgene Erdkräfte, ja, ist das Lebendige selbst gefesselt und zu Stein geworden. Je mehr Stein, desto mächtiger kann das Leben auf den Leib des Toten einwirken.

Aus der wirren Masse des Erdhügels und der Ziegelbauten wird zunächst, stufenweise, die veredelte klare Form der Pyramide gewonnen. Ihr entspricht die immer sorgfältigere Herrichtung des Toten, die Ausbildung der Mumifizierungstechnik. Die Mumie wäre tot, wenn nicht die gewaltige Masse der Pyramide ihr gälte und sie bedrängte; die Pyramide aber wäre ihres Sinns beraubt, wenn sie nicht in ihrem Innern den wirklichen Leib des Gottes hegte, der ihrer Masse zum Leben verhelfen kann.

Nun folgt die entscheidende Leistung, der Durchbruch des Geistes. Von dem wirklichen Leib des Toten wird die Vorstellung seiner Gestalt abgespalten; es entsteht die Statue. Andrerseits werden der Steinmasse die belebten Architekturformen, die Quadern und Wände abgewonnen, die von Gängen umgeben sind; es entsteht der sogenannte Totentempel. Mit dieser Umsetzung ist das ganze Verhältnis durchleuchtet. Da die Kraft des lebendigen Menschen geistig ist, so muß auch der Widerhalt im Wirklichen, den sie für ihre Bedrängung braucht, eine entsprechende Form annehmen. Architektur und Plastik sind demnach geschaffen als die geistige Form des Verhältnisses zwischen Erdmasse und Totenleib. Diese selbst bleiben von nun an zwar vorhanden, werden aber nicht mehr direkt benutzt.

In den Totentempeln der 3. und frühen 4. Dynastie ist der Zustand dieser Stufe am klarsten ausgebildet. Wieder müssen Architektur und Plastik genau einander entsprechen. Die Plastik ist zwar nur ein winziger Teil in einem solchen Baukomplex, aber sie ist der innerste, der geheimnisvoll lebendige Teil, die Keimzelle des Ganzen. Die Architektur um sie herum dagegen bietet den Halt für den Wirbel des bedrängenden Lebens, das auf die Statue einwirken soll.

In der 5. Dynastie dringt eine noch weitere Klärung vollends durch. Die Statue wird immer lebendiger gestaltet; von der Architektur aber löst in Bildern das bewegte Leben sich ab. Es ist in den Reliefs der langen Wände direkt vorgestellt. Nicht Opfergaben, sondern Tätigkeiten sind in ihnen dargeboten. Die freudigen Szenen des Daseins werden an die Wand gezaubert; sie führen dort ein Leben, das man mit dem eines schwer gesprochenen Zauberwortes, einer Beschwörung vergleichen kann, die an ihnen ihren Halt findet. Von diesen Reliefszenen ist die

Plastik umgeben; sie ist mit allem gemeint, und der vielfache Zug des Lebens bewegt sich auf sie zu. Auf diesem Gleichgewicht zwischen Architektur und Plastik, zwischen dem Relief und der Statue beruht der geistige Bau einer Grabanlage des Alten Reichs. Sie rufen sich gegenseitig hervor und sind eins ohne das andere überhaupt nicht möglich.

Fertig jedoch, wirksam wird diese Grabanlage, die Zusammenordnung zweier Glieder, erst durch den Sohn und Versorger des Grabes, der sich ihrer bedient. Die Reliefs sind nicht das wirkliche Leben, sondern sie können das Leben aus sich erzeugen; die Statue ist nicht mit dem Toten identisch, sondern der Tote kann an ihr entstehen, — wenn nämlich beide der lebendige Mensch mit dem mächtigen Atem seiner Bedrängung erfüllt. Diese Einrichtung des gesamten Grabkomplexes für den Lebendigen ist das eigentliche Geheimnis des ganzen ägyptischen Totenkultes. Er wird tatsächlich nicht um des Toten willen, sondern um des Lebenden willen geleistet. Die Mastaba des Alten Reichs ist nicht so sehr Grabraum für den verstorbenen Vater, der in ihr liegt, als vielmehr Kultraum für den Sohn, der in ihr opfert. Grabbau und Totenkult sind nur aus dem Traditionszusammenhang der Familie zu verstehen, innerhalb dessen der Einzelne ein Glied, aber keine Persönlichkeit ist. Die Kluft, die zwischen dem toten Vater und dem lebenden Sohn, zwischen dem Gestern und dem Heute sich dehnt, ist durch die Einordnung der geistigen Instrumente Statue und Relief überwunden; dies ist das Größte, was die Bildnerei jemals geleistet hat. Jedoch erst im Zusammenhang des Verhältnisses zur Vergangenheit kann dieser Gedanke ausführlich behandelt und verständlich gemacht werden.

Die Reinheit und geistige Höhe aller dieser Verhältnisse ist in der Gaufürstenzeit zerstört. Entscheidend für diese Entwicklung ist der Zerfall der Traditionseinheit. Der im Leben isolierte Mensch projiziert auch ins Jenseits hinein ein solches isoliertes Dasein. Auf den Willen der Nachkommen, sein Grab zu versorgen, kann er sich nicht mehr verlassen, denn sie werden ebenso isoliert sich fühlen wie er und bedürfen deshalb des Vaters nicht mehr. Die gedankliche Klarheit, die den Ägypter des Alten Reichs stets sich bewußt bleiben ließ, daß Relief und Statue nur durch einen lebenden Menschen wirken können, verschwimmt, und der Mensch der Gaufürstenzeit versucht nun, seine Grabausstattung so einzurichten und vor allem so aufzufassen, daß sie des lebendigen Menschen nicht mehr bedarf, sondern aus sich heraus wirksam ist. Er nimmt die Reliefbilder als selbsttätigen Zauber an. Da setzt die immer steigende Angst ein, es möchte nicht ausreichen, was im Grabe an der Wand steht, und es bildet sich, als Verfallserscheinung, die Sitte heraus, die Szenen des Lebens und alle nötigen Diener und Gaben in plastisch gearbeiteten Modellen mit ins Grab zu geben, zuerst neben, bald an Stelle der Reliefbilder.

Aus der Entstehung dieser Modelle also ist es klar, daß sie nicht zu dem gehören, was wir § 13
unter ägyptischer Plastik begreifen. Sie gehören zu den Reliefs, zu den Wänden, aus denen sie
herausprangen und in denen sie wirklicher waren als jetzt. Die Reliefszene des Alten § 768
Reichs aber ist, ihrer Bedeutung nach, eine Form der Architektur. Zwischen Plastik und Relief muß in Ägypten nicht nach dem Arbeitsvorgang, sondern nach der inneren Bedeutung unterschieden werden. Das, was die Bedeutung der Plastik ausmacht, fehlt den Modellen. In ihnen ist nicht die Vorstellung des Menschen mit der Vorstellung des Steins vereinigt; in ihnen ist nicht ein Mensch, sondern eine Tätigkeit bedrängt. Eben daraus, daß diese Dienerstatuetten nicht der gleichen Art von Bewirkung ausgesetzt sind wie die Statuen, erklärt es sich, daß sie sogleich zu allen Tätigkeiten sich bewegen können.

Trotz des großen Reizes mancher dieser Figuren und Szenen ist also ihr geistiger Gehalt geringer als der der großen Reliefbilder, denn sie sprengen das Gleichgewicht der Grabanlage. Diesem Sinken des inneren Wertes entspricht der fortschreitend geringer werdende künstlerische Halt. Da die ägyptische Kunst aus der Beschränkung auf das Notwendige ihre höchste Kraft zieht, so kann die im Übergang vom Relief zum Modell liegende größere Differenzierung und größere Lust am Vielfachen sich nur zum Schlechten wenden; sie muß allmählich die Strenge der Kunst untergraben und endlich den geschwätzigen Reichtum an die Stelle des hohen künstlerischen Willens setzen.

Schließlich müssen diese Szenen und Dienerfiguren die eigentliche Plastik entwerten. Sie wachsen zu größerem Format und zu sorgfältiger Ausführung an, die eigentlichen Grabfiguren aber werden klein und ihres besonderen Gehalts entkleidet; so liegt endlich alles durcheinander in den Gräbern der Gaufürstenzeit, und Relief und Plastik haben sich auf einer flachen und durch Zauberei verdunkelten Ebene miteinander vermischt. In der 6. Dynastie beginnt das Zauberunwesen der ägyptischen Kultur, das nur in den niederen Regionen der ägyptischen Geisteswelt zu Hause ist, das aber endlich in der Geschichte und für die Erinnerung der Völker die echte Religion der Ägypter ganz überwuchert hat.

Eine solche Vermischung wäre nicht möglich, wenn nicht auch die Plastik ihren Rahmen gesprengt und ihre tiefe Klarheit verloren hätte. Eines bedingt das andere; die Reliefszene kann nicht angerührt werden, ohne daß die Plastik angetastet wäre. Und zwar angetastet in dem, was ihr Innerstes ist, in dem Verhältnis von Bedrängung und Wirkung. Aus der Einheit des Steins, aus der Reglosigkeit der Statue war auf die stürmische Bewegung lebendiger Menschen um die Statue herum zu schließen; aus dem Zerfall dieser Einheit, aus der Möglichkeit der Bewegung ergibt sich klar das Aufhören der Bedrängung, das Erlahmen des Menschen.

§ 377

Abb. 2. Statue der 6. Dynastie. Berlin

§313,316,352

§ 769

Die Einheit des Steins zerfällt: das heißt, die Vorstellung der menschlichen Gestalt drängt die Vorstellung des Steins zurück, und die Dichte der plastischen Erscheinung wird aufgegeben zugunsten einer größeren Realität des Körpers. So haben seit der 6. Dynastie bis hinein in die 11. die Statuen freigearbeitete Arme, so wird der Sockel von der Basis abgesetzt, so verschwindet die Rückwand, so werden sogar die Beine hinterhöhlt. Der Stein muß sich fügen und wird behandelt, als sei er Holz. Und an Stelle der früheren Bewegungslosigkeit der Gestalt werden neue Haltungen eingeführt; ja, sie wendet die Handflächen nach oben, so daß sie zum Empfang bereit auf den Knien liegen. Damit ist die Statue auf eine bestimmte Tätigkeit eingeschränkt, sie soll empfangen. Ihre Kraft ist zerfallen, sie ist zu etwas Bedürftigem geworden. Sie ist nicht mehr der wirkende Mittelpunkt einer Grabanlage, sondern stellt nur noch den bedürftigen Grabinhaber dar. Realistischer Sinn und Bedürftigkeit ließen die Modelle aus der Wand hervortreten; in der Statue sind beide ausgedrückt.

Damit stellt nun die Statue direkt den Grabbesitzer vor und ist mit dem Toten identisch, und erst in dieser Form kann sie zu den Dienerfiguren gehören, die ja auch als fertige Diener aufgefaßt wurden. Zum erstenmal in der Geschichte findet der Mensch in der Plastik sich wieder; er ist in sie hineingeschlüpft, die er vorher umdrängte.

Der klarste Beweis dafür, daß die Statue nun zum Toten wird, ist die Umdrehung der Schrift. Der Name, das Wichtigste, was der Statue mitgegeben werden kann, stand immer so, daß die Gestalt selbst sich um ihn nicht kümmerte und daß er höchstens für den Opfernden zu lesen gewesen wäre. Nun wird plötzlich der Text umgedreht und zur Figur hin geschrieben, als ob der Tote ihn lesen müßte. Dagegen steht er auf dem Kopf für denjenigen, der ihn vor der Statue lesen will. § 376

Bei der Verdichtung des Zauberglaubens also geht der Plastik die Einheit von Bedrängung und Wirkung, und damit ihr tiefer geistiger Gehalt, verloren. Die Schrift zum Toten hin und die zum Empfang geöffneten Hände finden sich wieder in der Zwischenzeit kurz nach der 12. Dynastie, und die vollkommene Lösung des Körpers aus dem Stein in der 17. Dynastie. Das so deutlich zu betonen, ist notwendig, damit man sieht, welch große und ausschließlich geistige Aufgabe das Mittlere Reich zu bewältigen hatte, als es die Plastik wiederherstellte. Echte Plastik und Dienerfiguren sind nebeneinander nicht eigentlich möglich; daher denn die Modelle erst vordringen, wenn die Höhe des Alten Reichs überschritten ist, und mit dem Anfang der 12. Dynastie wieder verschwinden. T. 141 A, 142 § 48

III.

Gegen Ende der 6. Dynastie zerfällt die politische Einheit Ägyptens, zerfällt das Königtum. Die Gaufürsten haben die Macht an sich gerissen, so viel von ihr noch übrig ist. Es scheint, von Asien her, die erste Flut einer Fremdherrschaft über Ägypten dahingegangen zu sein. Überall klafft in den Geschlechterreihen der Gaufürsten eine Lücke zwischen dem Ende des Alten und dem Anfang des Mittleren Reichs. Erst mit dem Ende der 10., mit der 11. Dynastie erscheinen wieder Gaufürstengräber, nun mit ganz neuen Familien. Ohne daß bisher die Gründe deutlich wären, muß in dieser Zeit der Druck aufgehört und überall ein neues Leben sich geregt haben. Die Einstellung zu Grab und Tod jedoch, wie sie die 6. Dynastie ausgebildet hat, überdauert die Zeit der Dunkelheit. Unverändert bleibt der innere Gehalt der Kunst, und der Unterschied der 11. Dynastie von der 6. ist ganz ungleich geringer, als etwa derjenige des Endes der 12. Dynastie von ihrem Anfang. Für die Geschichte des ägyptischen Geisteslebens ist die Lücke in der Zwischenzeit kein großer Einschnitt.

In der 11. Dynastie ist Oberägypten politisch zunächst in zwei Hauptlager gespalten. Aus der 7. und 8. Dynastie herüber hat Herakleopolis eine Vormachtstellung sich bewahrt; die dort sitzenden Herren behaupten, die rechtmäßigen Könige Ägyptens zu sein. Ihnen gehört der Norden des Niltals; freilich vom Delta wissen wir aus dieser Zeit nichts. Im Süden erheben sich die Gaufürsten von Theben, in deren Familie die Namen Mentuhotep und Antef wechseln, allmählich zu Herrschern weit über die ursprünglichen Grenzen ihres Gaues. Dieses tatkräftige Geschlecht hat seinen Machtbereich immer weiter nach Norden vorgeschoben, einige Jahrzehnte erbittert mit den Herakleopoliten gekämpft und sie endlich überrannt. Der erste König, der wie-

der über ganz Ägypten herrscht, der eigentliche Einiger des Landes, ist Mentuhotep III. Neb-hepet-Re.

Wir haben Werke der Grabkunst dieser Zeit aus allen Gegenden Oberägyptens. Sie sind nicht sehr verschieden voneinander, und überhaupt lassen die zeitlichen Unterschiede in der
§ 487 ganzen ägyptischen Kunstgeschichte viel stärkere Spuren als die örtlichen. Bevor nicht die feinen Zeitabwandlungen des Denkens und des Geschmacks gründlich erforscht sind, ist es kaum möglich, landschaftliche Verschiedenheit festzustellen.

T. 2 Die Statuette Mesechtis aus Assiut stellt einen der hohen Offiziere dar, die im Dienste der Könige von Herakleopolis gegen die andringenden Thebaner kämpften und eine Zeitlang ihnen Halt gebieten konnten. Sie mag als Beispiel dessen gelten, was in der Gaufürstenzeit Plastik bedeuten konnte. Was an ihr anders ist, als an Werken der 6. Dynastie, wird später zu bemerken sein; aber ganz deutlich ist zu spüren, wie alle Bedrängung, wie der Zwang, sich bewegungslos zusammenzuhalten, aufgehört hat. Es fällt alles auseinander. Auf dem Boden rutschen die Füße, und die Knie wanken vor dem Sockel. Weit öffnet sich der Schoß, und anstatt daß die Unterarme auf den Schenkeln lägen und mit ihnen nach vorn zusammenliefen, stehen sie daneben und öffnen sich auch; die Hand umfaßt plump das Knie. Der große und kurzstirnige Kopf weicht nach oben aus den Horizontalen ab. Auch in dem Material, dem weichen und durchscheinenden Alabaster, den das Licht von hinten durchdringt, scheint die Offenheit der Plastik ausgedrückt zu sein.

Da die geistige Reorganisation der politischen Neubildung nicht mit gleicher Schnelligkeit folgt, kommt es, daß das Schönste, was überhaupt an Modellen, ja überhaupt an Gaufürstenkunst erhalten ist, schon wieder aus einer Zeit starker Königsherrschaft stammt, deren reinigende Kraft zwar die alten Jenseitsvorstellungen noch nicht umstößt, ihre Geräte aber aufs höchste formt und veredelt. MektiRe ist etwa zwei Generationen jünger als Mesechti; er war ein hoher Beamter unter Mentuhotep IV. Se-anch-ka-Re, dem letzten König der 11. Dynastie. Während die Statuette Mesechtis sich nur durch das Material von den Dienerfiguren seines Grabes unterscheidet, müssen die Statuen MektiRes schon als lebensgroße farbenfreudig bemalte Kalksteinstatuen gedacht werden. Ihnen entsprechend sind die Dienerinnen nun von so vorzüglicher
T. 7 Arbeit und Schönheit, daß sie sogar die Plastik der vorhergehenden Zeiten in Schatten stellen. Und innerhalb dessen, was vom geistigen Rang der Modelle überhaupt gilt, ist die Fahrt in den
T. 5, 6 Schiffen mit unnachahmlicher Sachlichkeit und farbiger Fröhlichkeit geschildert.

Abb. 3 Das Grab MektiRes gehört in den Gräberbereich um den unvollendeten Grabtempel Mentuhoteps IV. Als Gesamtanlage einer solchen Gräberstadt ist zwar nicht dieser Tempelbereich, wohl aber der in dem Halbkreis des nördlichen Tals von Der-el-bahari gelegene Totentempel des Vorgängers, des Einigers Mentuhoteps III. erhalten. Dieser Tempel ist nicht nur das Zei-
T. 4, 8 chen der politischen Wiedergeburt, sondern auch der künstlerische Beginn des Mittleren Reichs, und die aus ihm stammende Statue des Königs ist die erste eigentliche Plastik des Mittleren Reichs.

Schon während der 6. Dynastie ist die Plastik entwertet. Nun kommt der wirkliche Bruch mit der Vergangenheit hinzu, wie ihn die Zwischenzeit und die Fremdherrschaft darstellen. Die Handwerker, die während des Tiefstandes oder kurz nach ihm die alten Aufträge der Grabaus-

Abb. 3. Das Grab MektiRes bei Der-el-bahari. Vgl. T. 4 u. Bull. Metr. Mus. New York, Egypt. Exped. 1918—20, Fig. 2

stattung übernehmen, haben nicht das lange Gedächtnis, nicht den weiten Überblick der Werkmeister des Alten Reichs, auch wohl ihre Vorbildersammlungen nicht. Ihre Werkstattradition reicht immer nur zum vorigen Handwerker zurück, und so gehen allmählich die erprobten Formulierungen der Kunst verloren. Die Folge ist, daß diese Menschen in ihren Bildern ebenso dem Stoffe nach wie der Ausführung nach schwanken; daß sie einerseits eine ganz beliebige Auswahl von Darstellungen in die Gräber bringen, die an einigen Stellen hinter dem, was es im Alten Reich gegeben hat, zurückbleibt, an anderen wieder, ohne Gefühl fürs Notwendige, willkürlich darüber hinausgreift; daß sie andrerseits ganz unsicher sind, wie die Einzelheiten in der Plastik oder dem Relief wiederzugeben sind. Denkmäler dieser Unsicherheit sind vor allem die Statuette eines Königs in Berlin, aber auch diejenige Mesechtis aus Assiut. § 9, 11 T.1,2, Abb.53 § 628—631

Diese lose Kette der Tradition, in der die Erfahrung des Alten Reichs, von Mund zu Mund weiter getragen, endlich verdirbt, reicht bis in den Tempelbau Mentuhoteps III. bei Der-el-bahari hinein. Dieser große Bau bedeutet den Umschwung. In ihm ist zum erstenmal nicht auf die kurzgliedrige Erinnerung des einzelnen Menschen, sondern auf die Zeit des Alten Reichs insgesamt, wie es in den Denkmälern lebendig war, zurückgegriffen, und damit die Erneuerung durchgeführt.

Der künstlerische Aufstieg läßt sich mit den heute vorhandenen Werken ziemlich genau belegen. Das feste Gerüst für jede kunsthistorische Erforschung Ägyptens zwischen der 10. und der 14. Dynastie bilden die Reliefs, deren lückenlose Reihe, vorzüglich datiert, in den Stelen vorliegt. In der ersten Hälfte der 11. Dynastie haftet auch den Werken aus Theben der gleiche provinzielle Charakter an, der sich überall findet. Erst in dem Grabtempel von Der-el-bahari erhebt sich die Kunst der Gegend zu völlig königlicher Haltung. Aus der Reihe der Reliefs kann § 485—573 § 770

man die Bauzeiten des Tempels genau einordnen. Eine erste Bauschicht umfaßt die Gräber der
§ 501 Gemahlinnen Mentuhoteps II. Die zu ihr gehörigen, noch versenkt gearbeiteten Kalksteinreliefs sind sorgfältig in Ausführung und Materialbehandlung, aber die Unsicherheit der Komposition
Abb. 38 und jedes Einzelzugs datiert sie ganz an den Anfang. Sie stimmen in beidem zu an anderen Orten gefundenen Stelen. Gegen diese Art setzt sich der folgende, auf Vorbilder des Alten Reichs gegründete Stil Mentuhoteps III. durch; vor allem kein versenktes Relief mehr, sondern ein erhöhtes. Die erste in der Zeichnung noch sehr unsichere Fassung liegt etwa in den Reliefs der Kapelle
T. 9 aus Dendera vor. Die andere entwickeltere Stufe aber ist in dem eigentlichen Reliefschmuck des
T. 10 Totentempels bei Der-el-bahari zu finden. In ihm ist die Materialbehandlung ebenso ruhig wie
§ 498 die Zeichnung klar und schön. Gegenüber der Wirrheit noch in Dendera sind alle Linien und Details aufs denkbarste vereinfacht, weit über die Vorbilder des Alten Reichs hinaus. Und nur
§ 505 eben diese spröde Sparsamkeit und das sehr hohe Relief erinnern daran, daß diese Werke noch in die Frühzeit des Mittleren Reichs gehören. Endlich in den Reliefs Amenemhets I., wie sie der
T. 14 Horusname aus Lischt vertreten kann, ist der Abschluß dieser Entwicklung und das Einmünden in den hauchartig zarten und bei größter Beschränkung doch wieder reich detaillierten Reliefstil der größten Zeiten erreicht.

T. 11 Die Statuette einer Prinzessin in Genf reicht noch in die Zeit der frühen Kalksteinreliefs zurück. Zu den eigentlichen Tempelreliefs aber gehört, was sonst an Skulptur aus dem Bau ge-
T. 12, 13 kommen ist, vor allem die Statue Mentuhoteps III., nun in Kairo. Es ist also nicht nur der Zufall
§ 632, 633 der Erhaltung, der mit dieser Statue die Geschichte der Plastik im Mittleren Reich beginnen
Abb. 54 läßt, sondern aus den Reliefs ist es erwiesen, daß mit ihr diese Epoche wirklich beginnt, wie die politische Einigung mit dem, der sie aufgerichtet hat.

IV.

Mentuhotep einigt das Land, wie Menes einst. Er richtet die Macht des Königtums wieder auf, wie sie im Alten Reich bestanden hatte. Seine Kunst erreicht die innere Größe wieder; das ist gemessen an Werken des Alten Reichs und geschehen durch ihre Hilfe. So ist alles auf die Vergangenheit bezogen, und nicht nur von uns, sondern von den Ägyptern selbst; die häufige Nennung der alten Könige in den Denkmälern beweist es. Der Beginn des Mittleren Reichs ist verknüpft in das Gewesene, und wir können das nun Werdende nicht schauen, ohne über diese Verknüpfung ins Vergangene klar zu werden, ohne die eigentümliche Art des geschichtlichen Bewußtseins in Ägypten zu verstehen. Oder, um gleich am Anfang der verhängnisvollen Gleichsetzung von Geschichte und Vergangenheit zu entgehen, des besonderen Bewußtseins von der Vergangenheit.

Denn eine große Kultur kann wohl leben ohne diese oder jene besondere Ausdrucksform, etwa ohne heroische epische Literatur — indem andere Werke diesen Raum einnehmen —, aber sie ist nicht möglich ohne ein Verhältnis zum Ereignis überhaupt, das heißt zur Vergangenheit. So gehört dieses besondere Verhältnis zur Vergangenheit untrennbar zur Plastik im Ganzen und zu jedem einzelnen Werk hinzu, und es wird, was hier darüber zu sagen ist, vorerst wie eine Behauptung voranstehen, aber hernach im Zusammenhang mit den Denkmälern sich festigen.

Es darf nicht vergessen werden, daß an den Ägyptern zuerst die Tatsache geschichtlicher Entwicklung in unsere Welt eingetreten ist. Mit ihnen hat die Menschheit sich aus den ungeheuren Perioden biologischer Umwandlung herausgerissen und eine neue, in viel kürzeren Perioden abrollende Art des Werdens und Vergehens geschaffen: das was wir Kultur nennen. Aus dem allgemeinen Nebel, in dem das Leben der afrikanischen Völker dahinfloß und versank, haben sie die eigene Gestalt losgelöst und ihr Bild aufgestellt, für sich und andere; haben plötzlich eine Entwicklung gehabt, nachdem tausend Jahre lang immerzu gesät und geerntet und gesät ist, und so auch noch überall sonst in Afrika getan wird. Wie ist dieses Volk dazu gekommen, aus dem gleichbleibenden Umkreis der geographischen Lage und dem annähernd gleichbleibenden Unterbau der wirtschaftlichen Bedingungen heraus den glänzenden und in jedem Augenblick sich wandelnden Bogen einer Kultur zu spannen?

Zu dieser Leistung hat die Ägypter ihre große und unerschöpfliche Kraft der Bedrängung befähigt, deren gegen die Vergangenheit sich wendende Form mit dem ursprünglichsten Wort benannt werden muß, das noch aufzufinden ist, (obwohl es, für sich, die ägyptische Fähigkeit nicht deckt) mit dem Wort Erinnerung.

Ein Vorgang, bei dem (wie bei dem Lauf eines Gestirns im Äther) das Bewegte sich nicht verändert und keine Spur seines Weges zurückläßt, muß als Bewegung, nicht als Entwicklung gefaßt werden. Entwicklung kann nur an dem sich zeigen, was bei der Bewegung seine Gestalt verändert und infolgedessen seine Bahn irgendwo einzeichnet. Wenn von den Menschen ihre eigene Entwicklung empfunden werden soll, so muß noch die Bewußtheit über den Vorgang hinzukommen. Um heute anders sein zu können als gestern, was der Inhalt aller Entwicklung ist, muß man eine sichtbare Spur des Gestern zurücklassen, die man heute sehen kann, und gegen die die augenblickliche Spur sich abhebt. Man muß sich heute an das Gestern erinnern können. Entwicklung, die ihrer selbst sich bewußt wird, setzt also die Tätigkeit der Erinnerung voraus. Andrerseits aber ist, das Vergangene bewußt wahrzunehmen, nicht anders möglich, als indem man sich von ihm entfernt, und wenn es dauernd wahrnehmbar bleiben soll, so muß diese Entfernung sich dauernd verändern, da bei einem Stillstand sofort das Zurückbleibende zu einer festen Beziehung erstarren würde. Daher ist umgekehrt Erinnerung nicht ohne Entwicklung möglich, und beide Vorgänge sind so vollkommen ineinander verflochten, daß man sie ein und dasselbe, eine aktive Kraft, wirkend nach verschiedenen Seiten, nennen kann. Ihre Art kann man in dem Bilde einer Rakete wiederfinden, die sich vorwärtstreibt, indem sie aus sich zurückwirkt. Und wie die Rakete von ihrem eigenen Feuerstrudel sich abstößt, und nur durch den Widerstand, den ihr Rückstoß findet, nach vorwärts sich bewegt, so muß auch die Erinnerung einen Widerstand finden, an dem sie ihre Kraft auswirken kann. Dieser Widerstand ist die Spur des vergangenen Tages, befestigt in seinem Denkmal.

Denn wie eine Flüssigkeit, die fest werden will, eines Staubes bedarf, um den sich ihre Kristalle sammeln können, so bedarf, in der Überzeugung der Ägypter, alles, was vorhanden sein soll, eines festen Platzes in der greifbaren Wirklichkeit, damit es von ihm aus überhaupt erst entstehen kann. Der Ägypter muß das ungreifbar Gegenwärtige zusammenpressen und es irgendwohin lokalisieren, er muß ihm seinen Namen und seine Gestalt geben, da es ohne diese aktive Tat des Menschen seiner Bedrängung nicht zu Gebot stände. Als diese Verdichtung des heutigen Tages, als diese Namensetzung, entsteht das Denkmal. Die reiche schriftliche Fixierung

der Ägypter, anstatt in ihrem Grundwesen einen bureaukratischen Sinn zu verraten, wie unser bureaukratisches Zeitalter anzunehmen versucht hat, offenbart vielmehr den außerordentlichen Sinn für das Geschehen und das Wirkliche; die Fixierung stellt sich dar als eine grandiose Bezwingung und Vergewaltigung des Vorgangs.

So wird jeder Tag, jedes Jahr, jeder Vorgang in seinem Denkmal fest. Indem nun ein neuer Tag sein Denkmal fordert, weicht das Denkmal des gestrigen Tages in die Vergangenheit zurück und schließt an die leuchtende Spur von Denkmälern sich an, die den Weg der ägyptischen Kultur bezeichnen. Aber nur dann kann der Mensch in diesen neuen Tag hinein sich bewegen, wenn er von der Vergangenheit sich abstößt. Er kann ein künftiges Denkmal nur dann schaffen, wenn er das Denkmal des vergangenen Tages mit seiner Erinnerung bedrängt. Das Denkmal und diese Erinnerung sind beide für einander notwendig; die Entwicklung ballt das Kommende zum Denkmal zusammen, und vom Denkmal stößt die Erinnerung sich ab. Ohne die Reihe der Denkmäler, ohne die Werke der Architektur, der Plastik, der Dichtung ist Kultur nicht möglich. Und nur seiner einzigartigen Erinnerungskraft verdankt Ägypten seine wunderbare Entwicklung.

Hier wird die Grabanlage verständlich. Der Ägypter muß nach rückwärts sich wenden und den Vater verehrend bedrängen, um selber vorwärts fortzeugen zu können. Um seiner selbst willen bedarf er des Totendienstes, der den Vater zum Leben erweckt. Er seinerseits braucht nicht zu fürchten, daß sein eigenes Grab und Gedächtnis vernachlässigt würde. Er kann sein Denkmal schaffen und es dem Sohn und Nachkommen überlassen, mit ihm zu wirken. So ist, damit das Grab des Alten Reichs entsteht, der Sohn ebenso notwendig wie der Vater. Der tätige Ägypter, der alles auf die Ewigkeit zu beziehen scheint, hat in Wahrheit seine gesamte Kraft für die Gegenwart frei.

Nun zeigt sich die wunderbare Frucht dieser Fähigkeit zur Bedrängung. Zwischen Mensch und Vorgang ist ein geistiges Instrument eingeschaltet, durch dessen Bewirkung der Mensch des Vorgangs habhaft wird. Es ist einerlei, ob das Denkmal ein vergangenes oder ein gegenwärtiges Geschehen in sich birgt. Das Denkmal der Gegenwart und das der Vergangenheit entsprechen sich rein und erlauben eine Verbindung beider Zeiten, indem diese sich nicht im Geschehen, sondern im Denkmal und in der Bedrängung einigen. Durch die Kraft des Menschen ist der Zwiespalt der Zeiten überwunden, und die Vergangenheit hat mit einer Stärke in die ägyptische Gegenwart hineingewirkt, wie das bei keiner anderen Vergangenheitsauffassung möglich oder auch nur vorstellbar wäre.

Nach dieser ihrer Verwendung sind vor allem diejenigen Denkmäler eingerichtet, in denen direkt Geschehnisse sich verdichtet haben. Als Wichtigstes tragen sie den Namen dessen, der mit dem Ereignis verknüpft ist; dann die Tatsache, als Bild oder als Wort, denn beide sind gleich stark. In dieser Fassung (z. B. „Snofru. Jahr des Schlagens der Nordvölker"), die meist nur aus wenigen Hieroglyphen besteht, ist der ganze Vorgang des Ereignisses mit allen seinen Einzelheiten vollkommen fertig da. Er ist in jedem Augenblick als Möglichkeit vorhanden. Er kann an seinem Namen aus der bedrängenden Erinnerung entzündet werden. Wenn wir an einem solchen Denkmal die Erzählung des Vorgangs vermissen, so bedeutet das nicht, daß sie nicht in ihm vorhanden sei, sondern daß der Vorgang ins Denkmal verborgen ist, da ihm eine selbständige Wirklichkeit nicht zukommt. Wie aber der Ka, die Seele des Toten, bei der Bewirkung der Statue

lebendig wird, so springt bei der Bewirkung des Denkmals das Geschehen, von dem es umgeben ist, lebendig hervor.

Wenn nun mit seiner Erinnerung der Mensch vor eine Reihe von Denkmälern tritt, wie sie etwa auf dem Stein von Palermo oder in den Königslisten zusammengestellt sind, wenn er von einem zum andern fortrückt und sie einzeln nacheinander aufruft, dann entfalten sie ihre Vorgänge und schließen untereinander sich zusammen. Es steht die ganze Vergangenheit, aus ihm selber entzündet, farbig vor ihm da. Sie wird wirklich in der Wirklichkeit seiner Bedrängung. Ohne ihn aber ist ein Zusammenschluß der Denkmäler untereinander unmöglich. Diese Reihen sind also keine Abkürzungen der Geschichtsvorgänge, sondern vollkommen in sich fertige und erfüllte Denkmäler. Da sie jedoch den seit griechischer Zeit üblichen Annalen äußerlich ähneln, in denen das Bild der Geschichte zu Jahreszahlen mit knappster Angabe der Ereignisse abgekürzt ist, sind die ägyptischen Denkmalsreihen, durch ein großes Mißverständnis unserer Historiker, mit diesen Annalen verwechselt und für unzulängliche Versuche gehalten worden, Geschichte aufzufassen. Aber sie können mit der Geschichte überhaupt nichts zu tun haben, denn die Grundbedingung eines Denkmals ist, daß es zur greifbaren Wirklichkeit gehört; die Geschichte aber gehört nicht zu ihr.

Wenn die Geschichte, das heißt das Reich der Vorgänge in der Vergangenheit, vorhanden sein soll, muß der Begriff der Wirklichkeit genau entgegengesetzt gehandhabt werden, als der Ägypter es getan hat. Die Beziehungen der Denkmäler untereinander müssen denjenigen Grad von Festigkeit erlangen, der vorher dem Verkehr zwischen Mensch und Denkmal zukam; dieser aber muß vollkommen schwinden, da er durch seine einseitige Intensität jenen Zusammenschluß verhindert. Die Geschichte setzt nicht das Denkmal, sondern das Geschehen als wirklich an; sie betrachtet das aus der Vergangenheit überkommene Denkmal nicht als den Erzeuger des Vorgangs, sondern als sein Ergebnis. Eine solche neue Ordnung der Dinge ist nur möglich im Zusammenhang mit einer allgemeinen Umwandlung des Denkens und kann nicht für die Denkmäler der Vergangenheit allein geschaffen werden. Die griechische Philosophie hat diesen Wandel ermöglicht. Sie hat den Menschen aus dem tätigen Verkehr mit jedem einzelnen Ding seiner Umwelt herausgerissen und ihn zu einem erkennenden Ich isoliert. Die Schöpfung des Ichs ist die zugleich schwermütig resignierende, zugleich titanisch überhebliche Leistung griechischen Denkens. Mit ihr ist die ganze Welt in zwei gleichwertige Bereiche gespalten; dem erkennenden Ich steht alles andere als Erkanntes gegenüber, der Vorstellung die Erscheinung. Beide sind nur durcheinander möglich und eines ist im anderen bewiesen, — wodurch freilich die Fraglichkeit der ganzen Konzeption nicht behoben ist. Beide sind aber notwendig voneinander geschieden und können auf keine tätige Weise miteinander in Berührung treten. Zwischen ihnen vermittelt das Anschauen des Ichs und das Erscheinen der übrigen Welt.

Da nun die Erscheinungen der Bedrängung entzogen sind, können sie leicht miteinander in Beziehung treten. Ein Bereich innerhalb dieser frei sich bewegenden Welt des Erkannten sind die Vorgänge in der Vergangenheit, also die Geschichte. Sie ist möglich erst nach der Scheidung von Ich und Erscheinung, sie kann nur im Ich erscheinen. Die Notwendigkeit des Ichs für die Geschichte hat die griechische Philosophie nie bestritten; Geschichte ist nur insofern vorhanden, als sie sich im Blick eines Einzelnen auf einmal spiegelt.

Ein solches Ich hat keine tätige Beziehung zur Vergangenheit. Es „erinnert“ sich nicht,

sondern schaut an. Diese Anschauung ist mit keinerlei Entwicklung zusammengeflochten, sondern bleibt notwendig außerhalb jeder Tätigkeit oder Bewegung.

Wenn das Problem, in welcher Weise sich das Bewußtsein des Menschen und das Geschehen gegeneinander verschieben, mit der ägyptischen Auffassung so aufgelöst wird, daß das Geschehen während seines Laufes immerfort zu Denkmälern gerinnt, die ihrerseits still stehen bleiben, dann muß der Mensch in sich die Fähigkeit zu eigener Bewegung fühlen, damit er an dieser Kette der Denkmäler sich selbst entlangstoßen kann. Wenn aber die Vergangenheit und überhaupt die Zeit als ein dauernder Fluß angenommen wird, so muß dieser Fluß vor einem stillstehenden Ich vorbeirauschen. Das Ich, dem die Geschichte erscheint, kann sich nicht bewegen und sich nicht entwickeln. Das reiche Bild, das vor dem Auge des historischen Menschen spielt, erlaubt ihm nicht, von seinem Platz sich zu rühren, denn indem er sich aus seiner Untätigkeit herausrisse, müßte das Bild ihm verschwimmen. Wie er von der Vergangenheit sich nicht abstößt, sondern sie davonfliehen sieht, so kann er auch in die Zukunft hinein sich nicht bewegen, sondern sieht sie auf sich zukommen.

Es zeigt sich also, daß Vergangenheit und Geschichte etwas völlig Verschiedenes sind. Die Vergangenheit ist an sich wirklich, die Geschichte aber ist die Erscheinungsform der Vergangenheit. Die Existenz einer solchen Geschichte würde der Ägypter geleugnet haben, indem er zugleich das Vorhandensein der Vergangenheit tätig in jedem Augenblick bejaht. Er hat die Teilung der Welt in Ich und Erscheinung nie anerkannt, obwohl er die Möglichkeit dieser Konzeption eingesehen hat, wie wir sehen werden. Ihm ist das Ich stets der Wirklichkeit untergeordnet geblieben, und er hat sich selbst nicht als „Ich" sondern als „Er" unter anderen gefühlt. In der Spätzeit, als er seiner besten Kräfte längst entbehrte, kamen ihm diese Ideen wie Phantastereien vor, und er blieb dabei, die Griechen seien Kinder; in seiner großen Zeit, bewußt seiner leidenschaftlichen Bewegung dem Denkmal gegenüber, und mit einem zugleich hartnäckigen, zugleich heiteren Wirklichkeitssinn, hätte er diesem Grundgedanken der griechischen Philosophie gegenüber erklärt: „es ist nicht so." Daher kann das ägyptische Bild der Vergangenheit nie von Griechenland her beurteilt werden, sondern, wie die Kunst der Ägypter vollkommen frei und in ihrem Wesentlichen unerreichbar neben der griechischen steht, so ist auch das Verhältnis der Ägypter zur Vergangenheit, ihr Bewußtsein des Gewesenen selbständig und unnachahmlich; es ist groß, sachlich, und jedem anderen Bilde ebenbürtig.

Abb.29,57,59 § 652

Wenn an diesen Ergebnissen das Auftreten der Kopie in Ägypten geprüft wird, wie es in geringem Maß in der 18. Dynastie, in vollem Umfang in der Spätzeit vorliegt, so ergibt sich, daß auch dieses Problem in Ägypten ganz anders gelagert ist als in Griechenland. Denn hier ist die Kopie die Reproduktion eines Kunstwerkes, die das Original ersetzen soll, und bezeugt eine lebhafte Anteilnahme an der Kunst, an dem Reich der Erscheinung überhaupt. Erst auf weiten Umwegen ist auch in Griechenland die Kopie als ein Produkt der Schwäche zu werten. In Ägypten dagegen ist auch das Werk der Spätzeit als Denkmal, nicht als Kunstwerk aufzufassen. Wenn in diesem Denkmal ein Denkmal der früheren Zeit wiederholt wird, so muß nicht nur die Entwicklung, sondern auch die Erinnerung erstarrt sein. Denn da die Erinnerung das Vergangene nur deshalb wahrnimmt, weil es anders ist, und von ihm sich abstößt, so kann die

Entwicklung an keiner Stelle ein früheres Stadium wiederholen. Wer jedoch in gutem Glauben ein Denkmal kopiert, dem fehlt die Empfindung, anders zu sein. Anstatt also, daß die Spätzeit ein Hauptbeweis für die Stärke ägyptischen Erinnerungsvermögens wäre, ist in ihr diese Kraft überhaupt nicht mehr vorhanden. Statt daß den saïtischen Ägyptern aus dem stetigen Vorschreiten der Entwicklung die Erinnerung sich immer wieder erneuerte, muß ihnen, da sie die frühere Zeit kopieren, der Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart nicht mehr erkenntlich gewesen sein. So ist die ägyptische Kultur an ihrem Ende; sie taucht unter in denselben Nebel, aus dem sich die ersten Dynastien losgerissen haben.

Es ist erklärlich, wie hilflos die ägyptische Spätzeit dem Begriff der Geschichte gegenüber sich fühlen mußte, den sie von den Griechen lernen sollte. Die eigene aktive Haltung zur Vergangenheit war verloren, aber das dumpfe Nachleben ihrer vergangenen Größe verhinderte die fruchtbare Verwertung der großen griechischen Konzeption, und so entsteht die Zwitterfigur eines Manetho.

V.

Unter solchen Gedankengängen ist die ägyptische Kultur überhaupt, ist der Beginn des Mittleren Reichs, ist der Tempel Mentuhoteps III. zu sehen. Wie ohne den geeinigten Staat und seine wirtschaftliche Zusammenarbeit der Bau einer Pyramide nicht möglich wäre, so wiederum wäre ohne die Pyramide der Staat nicht möglich. Damit ist nicht nur gemeint, daß eine Gesellschaft nur durch eine gemeinsame Leistung beisammen bleiben kann; die Notwendigkeit der Pyramide für den Staat des Alten Reichs liegt tiefer. Sie ist das Denkmal, an dem der Staat und die Zeit ins Wirkliche gebunden sind.

Hierzu muß die Einheit von Gott, König und Staat verstanden werden, die aus dem Alten Reich herüberwirkt, und die erst während der 12. Dynastie langsam zerfällt. Ein Herrscher des frühen Ägyptens ist kein orientalischer Despot, sondern zunächst der höchste und einzig wirkliche Gott, der die „Menschen atmen macht"; er ist zweitens der absolute Herr des schwarzen Landes, und endlich der feste Punkt des durcheinanderflutenden menschlichen Lebens, das heißt, der Halt des Staates. Wie auch die heutige Benennung der Jahre aus dem Glauben entstanden ist, daß unsere Zeit und unsere Welt in Christo vorhanden seien und ihm gehören, ebenso würde ein Ägypter von sich aussagen, daß er in Chefren oder in Snofru lebe; denn der König ist alles das, wozu die ursprünglichen Menschen aus ihrer Kraft ihn schaffen. Mit dem Namen des Königs ist diese Einheit beschworen, und nur die Auswirkung nach den verschiedenen Richtungen macht es uns möglich, ihren Inhalt mit den drei verschiedenen Worten zu klären.

Daher muß sich der Grabbau eines noch so reichen Privatmannes immer grundsätzlich von dem eines Königs unterscheiden. Der Privatmann schafft ein Denkmal für sich allein, die Pyramide aber ist die Stätte, wo die königliche Einheit wirklich erscheint und bedrängt werden kann. Das ganze Land baut sich diesen Gottestempel, und in seiner Umgebung sammeln sich die Verehrenden mit ihren Gräbern. Nur aus solchem Gedanken ist das Ereignis des Pyramidenbaus zu erklären, das man ganz mißversteht, wenn man es als den Ausfluß einer grandiosen Tyrannei hinstellt. Ohne den Tempel von Der-el-bahari wäre die Einigung des Landes über- § 771

haupt nicht wirklich, der Staat „Mentuhotep“ ist in ihm vorhanden. Wenn in dem Tal ringsumher die Vornehmen der Zeit ihre Gräber in den Felsen geschlagen haben, so ist damit der
T. 13 königliche Grabbau und der ganze Komplex des Denkmals vollendet. Sie gehören zur Pyramide ähnlich wie die Reliefs zur Statue.

Innerhalb der ägyptischen Welt ist nun das Mittlere Reich, das mit dem Bau Mentuhoteps beginnt, bezeichnet durch einen immer währenden Kampf und die immer fühlbare Spannung zwischen zwei Kräften, die im Alten Reich zu vollkommener Ruhe sich durchdrungen haben.

Der Weg des Alten Reichs ist in jedem Augenblick neu, und wird beschritten mit der Sicherheit eines Träumenden. Das Ereignis ist nicht vor dem Gedanken, und der Gedanke nicht vor dem Ereignis. Aber das Mittlere Reich, das nach der Unterbrechung den eingeschlagenen Weg fortschreiten soll, kann nicht mit langsamem Anstieg beginnen, sondern hat der großen vergangenen Zeit sich zu erinnern. Da in der Zwischenzeit alle Hilfsmittel verloren sind, die Werkzeuge sozusagen, mit denen Kultur sich darstellen läßt, muß das Mittlere Reich entschlossen und rasch sie wieder schaffen. Daher ist nichts, was nun geschieht, erklärbar als ein traumhaftes Weiterschreiten, sondern, indem der Weg rückwärts gesucht wird, ist jeder Schritt, jeder Zug von der kühlen Helle der Absicht umgeben, von der genauen Bewußtheit dessen, was er ist und was mit ihm erreicht wird. Diese unbeirrbare Überlegung, endlich wahre Skepsis ist es einerseits, die die Werke des Mittleren Reichs von denen des Alten Reichs unterscheidet; es gibt keinen Zufall in der Kunst des Mittleren Reichs, der um die Gestalten des Alten Reichs zauberhaft webt. In dem Grabbau Mentuhoteps steht die Bewußtheit zum erstenmal kraftvoll da. Der Beginn des Mittleren Reichs ist kein feierlich zaudernder Anfang, sondern ein ungestümes Ergreifen der alten Herrlichkeit, wie es nur einem rastlosen und rücksichtslosen Geiste gelingen konnte. Und mit unerhörter Zähigkeit hat durch die ganze 12. Dynastie dieser Geist der Bewußtheit weitergearbeitet.

Das aber ist andrerseits das Erstaunende, daß durch fast dreihundert Jahre die nachwachsende Kraft des Volkes dieses Maß der Bewußtheit ausgehalten hat, daß die Schaffenskraft der Dynastie in jedem Augenblick gleich groß geblieben ist. Da ist der Geist der Ursprünglichkeit zu erkennen, ein Geist der Wildheit, der im Anfang überall, dann aber vor allem im Delta, und bis in die letzten Werke hinein, hervorbricht, und der endlich noch über die Trümmer der zerfallenden Kultur zu triumphieren scheint. So daß die Geschichte der Plastik im Mittleren Reich in nicht endender Reihe das Ringen und die Durchdringung von Bewußtheit und Wildheit wiederholt.

Der Zug der Ursprünglichkeit ist es, der alles aus der 11. Dynastie von den überzüchteten und innerlich kraftlosen Gestalten der 6. Dynastie unterscheidet; er lebt besonders in den Werken
T. 2, 3 aus Assiut, der Mumienmaske, der Statuette Mesechtis. Ja, es scheint in den Provinzen manches unverwandelt aus der Vorzeit in diese neue Frühzeit hinüberzureichen, als habe es das Alte Reich gar nicht gegeben, oder als sei seine geistige Entwicklung ganz auf die Gegend von Memphis beschränkt geblieben.

T. 12, 13 Dagegen erst mit der Statue Mentuhoteps III. tritt der Geist der Bewußtheit in der ägyptischen Plastik auf; erst in ihr ist das Mittlere Reich bereit sich zu erinnern, das heißt sich zu entwickeln. Das Urwüchsige in ihr zu sehen, in den schweren Gliedern, dem schweren Farbgegensatz, erfordert keine Anleitung. Wohl aber muß man die bewußte Sammlung, den verant-

wortlichen Geist erkennen, der mit dieser Königsfigur der Gaufürstenkunst entgegentritt, — den wir beim späteren Blick auf die Architektur auch in dem Tempelbau selbst finden werden, aus dem aber vor allem die strenge Einfachheit der Reliefs aus diesem Tempel stammt.

Denn dieses klaren Geistes kann sich die Gaufürstenkunst nicht rühmen. Wenn sie in der Grabausstattung, bis weit in die Zeit Sesostris I. hinein, nach Vielfältigkeit und Reichtum der Erscheinung strebt, ohne sich zu sehr um den geistigen Gehalt der Plastik zu bemühen, so kann ein wieder erstarkendes Königtum, eine verantwortungsfreudige Herrschermacht nur in deutlichem Gegensatz gegen diesen unbekümmerten und unverantwortlichen Reichtum sich durchsetzen, und nur mit strengster Rückführung auf das Notwendige einen echten Sinn für Plastik bewähren. Und nicht eher ist das Mittlere Reich vollkommen in sich geschlossen, als bis die Sorglosigkeit der Gaufürsten von der Bewußtheit der Könige überwunden ist, — welcher Kampf sich unter Sesostris I. entscheidet. § 508, 509

Daher, und nicht aus der Haltung oder der Tracht des Königs stammt die Nachdrücklichkeit, mit der wieder die Einheit des Steins betont ist, wofür etwa die ganz geschlossenen Beine und die Steinbrücke zwischen den Füßen bezeichnend sind. Man muß mit diesem wuchtigen, in sich geschlossenen Mentuhotep den offenen und auseinanderfallenden Mesechti vergleichen, um zu begreifen, welch ein Wille zur Festigung hier tätig ist. Nur daß trotz der Landeskrone die Sitzstatue ganz ohne Rückenpfeiler aufgebaut ist, bleibt noch als Nachwirkung der Zwischenzeit bestehen; hierin hat erst die 12. Dynastie wieder Wandel geschaffen. § 312 Abb. 54 § 108, 109, 352, 353, 632

Daher aber auch stammt die denkbar große Einfachheit, die Unterdrückung jeglichen lockernden Details, etwa in Händen und Füßen. Eine Einfachheit, die nicht nur in den Bildungen der Oberfläche zu finden ist, sondern vor allem in der Konstruktion des ganzen Aufbaus. Der Rechte Winkel ist zum bestimmenden Element der ganzen Figur geworden.

Die absolute Herrschaft des Rechten Winkels, — die nicht etwa das Kennzeichen der ägyptischen Kunst überhaupt ist, — hat gedauert bis in die Zeit Sesostris I. hinein. Dieser König, der die Reformierung des Reiches zum Abschluß brachte, hat am Ende auf die Hilfe des Rechten Winkels wieder verzichten können. Unter Mentuhotep aber findet er sich keineswegs nur in der Plastik, sondern ist in der Reliefkunst und in der Architektur mit gleicher Strenge durchgeführt; das Alte Reich kennt dergleichen nicht. Diese plötzliche Geometrie kann nur aus dem Bestreben erklärt werden, das Folgerichtige und das Übersichtliche wieder zurückzugewinnen. Das Gefühl für den Rechten Winkel ist an sich ein Stück Bewußtheit. § 82, 98, 119, 504, 772 § 332, 504 Abb. 38

Der rechtwinklige Sitz entspricht dem ägyptischen Sitzgefühl nicht; hier aber ist gerade aus ihm und dem Gegensatz der schräg nach vorn schiebenden Arme die Organisation der Plastik gewonnen; hier ordnet sich, von vorn gesehen, die wiederum rechtwinklige Breite der Oberarme über die Lücke der Oberschenkel hinweg dem gleich breiten Sitzsockel bei. So ist, gegenüber dem Gewirr der beliebigen Linien und Lösungen in der Gaufürstenkunst, eine wunderbar einfache und eindringliche Massenverteilung gewonnen, und statt des unsicheren Sitzens, wie es sich oft bei dem Experiment mit dem rechtwinkligen Sitz ergibt, eine große Einheitlichkeit in der Verteilung von Schub und Halt. Wenn auch ein anmutiger Verkehr von Glied zu Glied noch nicht sich findet, wenn auch die Bewußtheit noch nicht zur Unbefangenheit sich läutert, so ist doch das Wichtigste, das Ineinandergreifen von steinernem Gerüst und Oberfläche, unbedingt wiedergewonnen. § 300 T. 13

T. 3, 7, 12 Die Organisation des Gesichts macht das vollends klar, — die an diesem Kopf für die ganze 11. Dynastie beschrieben werden mag. Das Gesicht wird von den Schminkstreifen beherrscht. Die Bedeutung dieser Streifen für die Plastik wird man nicht leicht überschätzen können. Sie sind der hauptsächliche Halt des ganzen Kopfes; keine Tätowierungen, sondern die Klärung der Plastik. Sie senken sich nicht über der Nase nach unten, sondern laufen starr gegeneinander, indem sie wie die beiden Bögen eines Gewölbes gegenseitig sich stützen. Sie laufen genau dem Kronen- oder Perückenrand parallel und sind wie dieser als Einheit gedacht, nicht als Elemente, durch welche die Gesichtshälften geschieden wären. Sie verlängern die horizontale Teilung, wie sie mit den Brauenbögen und den Augen für die Vorderfläche des Gesichtes gegeben ist, um den ganzen Kopf; sie binden, gegen jede anatomische Richtigkeit, aber in glänzender Lösung der plastischen Aufgabe, das Kopfrund und die Gesichtsfläche unlöslich zu einer Einheit zusammen. So ist es schwer, auf die Schminkstreifen zu verzichten, ohne den plastischen Halt und die klare Einheit des Kopfes zu verlieren.

§ 773 Mit den Schminkstreifen ist der Aufbau des Gesichts unerschütterlich gegeben; alles hängt sozusagen von diesem gespannten Bogen herab. Zu jedem Strich gehört ein Auge, — von dessen äußerem Winkel ein zweiter Schminkstrich wiederum bis gegen die Seitenwände des Kopfes, gegen Ohr oder Perücke, sich fortsetzt. Dieser untere Schminkstrich folgt in seiner Richtung dem oberen Lidrand; er ist dem anderen Schminkstreifen genau parallel beigeordnet. Zu den inneren Augenwinkeln müssen die oberen Lidränder endlich von dem starren Schminkstrich nach unten sich fortreißen. Die Augen selbst sind zwar stark, aber einstweilen noch ohne Eleganz geschnitten. In dem freibleibenden Raum zwischen den Augen hängt die Nase, eine ganz bestimmte Nase, mit schmalem konkaven Rücken und einem dickeren Ende unten. Sie ist den breitgewölbten Augen einerseits an Schärfe überlegen, andrerseits aber nicht gewachsen, da ihr eben die ruhige Breite fehlt. Der ganze Reichtum dieser Stelle kann sich unter den Schminkstreifen wie unter einem Giebeldach ruhig entfalten; der große Bogen entspannt das Gesicht. Endlich der Mund und das Kinn; ein hoher, aus zwei leicht schräg gesetzten Flächen bestehender Mund, dessen Lippenrand, indem er ganz ungebrochen in sich selbst zurückläuft, ein ähnlich festes Bogenfeld umschreibt, wie es oben die Schminkstreifen bilden. Aber dieser Bogen des Mundes, die untere Querteilung des Gesichts, bleibt ganz vorn in der Fläche; in dem Gesamtaufbau des Gesichts ergibt sich durch ihn und die seitlich so viel weiter greifenden Schminkstreifen ein Auseinanderstreben von unten nach oben, ein Dreieck vom Bart bis zum Kronenrand, — welche Linien dann durch den Halsausschnitt betont werden und aufs beste mit der Form der Krone harmonieren.

Dieser Organisation eines Gesichts kann zwar, durch formende Arbeit, in allen ihren Teilen eine größere Anmut abgewonnen werden; sie kann, je nach der Aufgabe, leicht variiert werden; — aber es ist unmöglich, irgendeinen Zug wirklich zu verändern, alles würde alsdann zusammenstürzen. Den unendlichen Kampf um eine Neuordnung des Gesichts werden wir Zug um Zug verfolgen können.

VI.

Der Übergang der Regierungsgewalt von der 11. zur 12. Dynastie, den man lange als einen friedlichen Wechsel sich gedacht hat, scheint doch durch offenen Kampf entschieden zu

sein. Das Geschlecht der neuen Könige, in dem die Namen Amenemhet und Sesostris wechseln, ist unter den Königen der 11. Dynastie in hohen Staatsstellungen gewesen, und Amenemhet I. selbst war zunächst Wesir unter dem letzten Mentuhotep. Wenn auch, nach allen späteren Zeugnissen, Mentuhotep III. der eigentliche Einiger des Landes genannt werden muß, so ist doch dieser Amenemhet Se-hetep-ib-Re der erste König, dessen Inschriften, Reliefs und Statuen sich durch das ganze ägyptische Herrschaftsgebiet, von der Sinaihalbinsel bis hinauf nach Nubien, heute noch finden. Das entscheidende Ereignis seiner Regierung, die eigentliche Begründung der 12. Dynastie, ist die Verlegung der Residenz nach Norden, von Theben in das Gebiet von Memphis. Daß diese Verlegung, über die Verwaltungspraxis hinaus, ein innerlich bedeutsames Ereignis ist, zeigt sich im Grabbau des Königs, der aus dem Terrassentempel in die Pyramidenanlage zurückverwandelt wird; — wie die Pyramide auch die Bauform ist, die in der flachen Wüste bestehen kann. Anstatt in diesen neuen Pyramiden ein Zurückweichen hinter schon erreichten Fortschritt zu wittern, erkennen wir, aus der Lage des ägyptischen Vergangenheits-Bewußtseins heraus, in ihnen und in der Verlegung der Residenz an die alte Stelle die nun in umfassender Weise einsetzende Erinnerung an das Alte Reich. Die gesamte Zwischenzeit ist überwunden; ihre Einwirkung wird keineswegs verleugnet, und die neuen Bauten sind in jedem Zug ganz individuell durchgeführt; — und dennoch ist es möglich geworden, die früheren Dynastien in ihren eigenen Formen aufzurufen. Die Pyramide Amenemhets I., wie auch die seines Sohnes Sesostris I., liegt bei Lischt, an einer südlichen Stelle des Wüstengebietes von Memphis.

§ 774

§ 752

Das Alte Reich, von der 3. Dynastie ab, spielt eigentlich nur in der Gegend von Memphis. Dadurch ist das Nachleben der vorzeitlichen Bildungen und Vorstellungen in der Provinz bis in die 11. Dynastie hinein verständlich. Erst die Gaufürstenkultur verteilt sich über das ganze Land. Alles wiederum, was bisher aus der 11. Dynastie bekannt geworden ist, stammt aus Oberägypten. Die 11. Dynastie, wenigstens soweit wir sie kennen, ist als ausgesprochen oberägyptisch anzusehen, weshalb Theben mit Recht ihre Hauptstadt ist. Mit der Verlegung der Residenz nach Norden jedoch ist die Herrschaft und die Leistung wieder über beide Landeshälften verteilt; und da Memphis nach allen Zeugnissen eine kulturelle Führerstellung nicht wieder erlangt hat, so ist zum ersten- und einzigenmal die Kulturleistung Ägyptens auf das Zusammenwirken des ganzen Landes gegründet. Innerhalb dieser allgemeinen Arbeit aber ist in der Geschichte der Plastik die Vorherrschaft Unterägyptens in der Kultur für wenigstens eine Zeit der ägyptischen Geschichte sicher belegt, — welche Führung auch für die Vorzeit so oft vermutet worden ist. Im Neuen Reich tritt das Delta zunächst ganz zurück.

§ 727—751, 775

Wir wissen von der Entwicklung des Deltas in der Zwischenzeit so gut wie nichts. Hat die Nähe Asiens herübergewirkt, und sicher die Nähe des Mittelmeers? Denn ohne den Einfluß des völkerverbindenden Meeres, ohne Zusammenhang mit ihm wäre die kommende Zeit des Mittleren Reichs unverständlich. Waren die Bewohner Unterägyptens gewohnt, Herren zu haben, die nicht ihren eigenen Provinzen entstammten? Hatten sie in langdauernder Fremdherrschaft gelernt, den Herrscher als einen Fremden, als einen Menschen zu sehen? So daß die thebanischen Fürsten ihnen nur wie eine Fortsetzung dieser Kette erschienen, aber nun die Herrschaft doch verwaltet von Artverwandten, die alle Kräfte zu entbinden vermochten, anstatt sie zu knechten? Aber wenn auch spätere Grabungen einen Einblick in diese Zeit gewähren sollten, so wird doch immer das Eingreifen Unterägyptens in die Kunst des Mittleren Reichs, wie es in der Statue

T. 15—17

Abb. 4. Statue Amenemhets I. und einer göttlichen Figur. Im Tempel des Amon in Karnak, hinterm Santuarium. Roter Granit. Höhe 75 cm. Vgl. Abb. 35, § 634

Amenemhets I. aus Tanis gegeben ist, zu den wunderbaren und zuletzt nicht erklärlichen Ereignissen der Geschichte gehören, in denen die künstlerischen Möglichkeiten kommender Generationen zum erstenmal großartig durchbrechen.

Denn in dieser Statue ist fertig verwandelt und in sich geschlossen vorhanden, was, damit es leicht erkennbar wäre, langsam sich entwickeln müßte. Sie wiederholt nichts von dem, was das Alte Reich mit der Plastik gewollt hat, sie bedeutet nicht einmal ein Einsetzen da, wo das Alte Reich unhörbar wurde, sondern ist wie ein neuer Ton, der noch nie erklang, mit Voraussetzungen und Wirkungen, die nie ähnlich waren. Und vom Beginn des Mittleren Reichs, von der Statue Mentuhoteps, trennt sie die zeitliche Spanne von zwei Generationen und der Raum zwischen dem Süden und dem höchsten Norden Ägyptens. So zwingt diese Statue die geschichtliche Darstellung zu ihrem kühnsten Schritt, und ihre Deutung ist nur möglich, indem man sie an die weitere Entwicklung der Plastik anschließt und von dieser aus zurückleuchtet.

§ 634—637 Abb. 4, 34, 35, 55

Die Statuenfragmente Amenemhets I. aus Karnak, Arsinoe und der Sinaihalbinsel sind unterlebensgroß; sie sind mit größter Sorgfalt, doch auch mit einiger Ängstlichkeit gearbeitet; sie bleiben an Eindringlichkeit hinter der Statue Mentuhoteps zurück. Aber die Statue Amenemhets aus Tanis hat ein ganz neues Format von etwa doppelter Lebensgröße oder darüber, — ein Format, wie es in Tanis seitdem die Könige des Mittleren Reichs bis weit in die 13. Dynastie hinein

§ 394—397

festgehalten haben. Sie vereint die drei Elemente des Sockelreliefs, den Namen, die Landespflanzen und die Landesgötter, auf der Seite des Sitzsockels, und damit beginnt die Reihe der großen Sockelreliefs des Mittleren Reichs. Sie zeigt, im kolossalen Maßstab zum erstenmal, den Sitz-

§ 345

sockel selbst in der von nun an herrschenden Form, mit Lehne und Tuch. Vor allem aber ist sie an einen Rückenpfeiler gebaut; und wenn auch dieser architektonische Halt noch ebensosehr

§ 108, 305, 353

der Landeskrone wie der Figur selbst gelten mag, so ist doch, eben indem der innere Zusammenhang von Landeskrone und Sitzstatue erkannt wird, zum erstenmal wieder das sichere Empfinden für die eigentliche Bedeutung der Plastik bekundet. Denn in dem Rückenpfeiler einer Statue ist die menschliche Gestalt ähnlich befestigt, wie das Geschehen im Denkmal. Aus dem unverrückbaren Halt werden die beweglichen Glieder von der Bedrängung hervorgelockt. Wenn die Zwischenzeit die Statuen ohne Rückenpfeiler gebildet hat, so zeigt sich auch hierin, daß die Plastik aus der Bedrängung gesunken ist und nur noch den Menschen direkt bedeutet. Mit der Gewinnung des Rückenpfeilers ist in der Statue Amenemhets der große Schritt über die Statue

Mentuhoteps hinaus getan, — an der diese Vergeistigung der Plastik nicht dargestellt ist, die also die volle Klarheit und Kraft des Austausches von Bedrängung und Wirkung noch nicht wieder voraussetzt.

Wenn nun die Statue aus Tanis wieder klar durchdacht ist, muß auch die Plastik wieder bewußt in die Ordnung des Daseins eingegliedert sein, sie ist in ihm notwendig. Da aber die Voraussetzungen, unter denen sie lebt, denen des Alten Reichs nicht mehr gleichen, so sind auch Wirkung und Zweck der Statue verändert. Der große Wandel in der Bedeutung der Plastik vom Alten Reich herüber tritt hervor; die Statue ist zum Denkmal erhöht.

Im Alten Reich kann nur die ganze Grabanlage ein Denkmal heißen und nur als Ganzes leisten, was von einem Denkmal gefordert wird. Die Plastik bleibt ein Teil und ist ohne Architektur oder Szenenfolge nicht fertig. Diese Einheit ist in der Zwischenzeit zerfallen und alle Glieder des Denkmals sind gefährlich isoliert. Das Mittlere Reich kann nicht in den Zustand eines ungestörten Zusammenhangs zurückkehren, sondern muß die Isolierung durchdenken und den Weg der Gaufürstenzeit weiter verfolgen. Die Plastik wird herausgelöst aus dem Zusammenhang des Grabbaus, ja herausgelöst aus dem Zusammenhang mit der Architektur überhaupt. Vielleicht hat die Statue Amenemhets I. noch in einem von ihm selbst errichteten Bautrakt gestanden; sicher aber besteht von nun an die Möglichkeit, eine Statue, für sich allein, in einem schon fertigen Tempel aus früherer Zeit aufzustellen. So muß die Plastik allein ebenso fertig sein, wie es im Alten Reich der gesamte Grabkomplex war. Sie bedarf der Architektur nicht mehr. Die Selbständigkeit der Plastik steigt, und die Architektur tritt zurück. Endlich, als Abschluß dieser Entwicklung durch das Mittlere Reich, entstehen die Denkmäler Amenemhets III. im Mörissee, deren mächtiger Bau doch nur die Basis ist für die phantastischen Kolossalstatuen § 791
des Königs, für diese wahren Denkmäler, die nun statt einer Pyramide die Landschaft beherrschen. Nicht deutlicher kann die Überhöhung der Plastik über die Architektur dargestellt sein.

Damit ändert sich eine der wichtigsten Eigenschaften der alten Plastik. In den Grabbauten waren die Statuen verborgen aufgestellt. Nun sie aber Denkmäler werden, müssen sie hervorkommen ans Tageslicht und in neuer Weise gegen die Umwelt sich abgrenzen. Sie werden sichtbar, endlich so unumschränkt in der freien Landschaft wie die erwähnten Kolossalstatuen Amenemhets III. Noch die Statue Mentuhoteps ist, in Tücher über und über eingewickelt, in der Grabkammer seines Tempels gefunden worden; nie wäre dergleichen mit der Statue Amenemhets I. aus Tanis möglich. In diesem Sichtbarwerden der Statue ist die ganze Möglichkeit der weiteren Entwicklung, ist die Geschichte der Plastik enthalten.

Da nun die Plastik des Alten Reichs fast ausnahmslos aus Grabbauten stammt, ist auch von selbst gegeben, was hervorspringt, wenn sie bedrängt wird: es ist der Ka des Toten oder was sonst von ihm lebendig bleiben soll. Sie ist um des Lebens im Jenseits willen aufgerichtet. Gleiche Grabplastik, die für den Totendienst bestimmt ist, gibt es natürlich weiter durch die ganze ägyptische Zeit, auch im Mittleren Reich. Aber die Königsstatuen des Mittleren Reichs stammen nur zu geringem Teil aus den Grabbauten der Könige; sie gehören meist in Göttertempel, so wie diese Statue Amenemhets I. in den Tempel des Set von Tanis. Unmöglich kann eine Statue in irgendeinem Tempel des Landes für das Fortleben des Königs nach dem Tode bedeutsam sein, denn dazu bedürfte es der Mumie in der Nähe, und für diese Aufgabe wirken die Statuen in dem eigentlichen Totentempel des Königs. Die Statuen können aber auch nicht in die Tempel gestellt

sein, um den König, als Privatperson, in den Schutz des Tempelherrn zu empfehlen, denn eine solche Unterordnung des Königs unter die Götter bildet sich erst während der 12. Dynastie langsam heraus, wie später zu besprechen ist. Als bloßes prahlendes Schmuckstück sind sie gewiß nicht gedacht, denn sie sind ja für eine kraftvolle Bewirkung eingerichtet. So muß etwas Andres und Neues mit ihrer Aufrichtung gemeint sein und an ihnen lebendig werden.

Endlich in den Bedrängenden ist diese Wandlung gefordert: Nicht mehr der Sohn als Totenpriester versorgt und umgibt die Statue, sie ist kein Glied in der langen Kette der Familie, sondern, wie hier die Deltabewohner in Tanis, so verehren sie die Menschen Ägyptens in jedem Tempel, wo immer ein Bild des Königs steht. Dem Volk also gilt die Statue; ganz Ägypten bewirkt das Bild seines Königs, und der König entspricht einem Bedürfnis des Landes, wenn er überall seine Statuen aufstellt.

Und nun, da weder Ruhmbedürfnis noch Schutzbedürfnis den König treiben, da auch sein persönliches Fortleben nicht an die Statue geknüpft ist, ergibt sich endlich, was in der Königsstatue vorhanden ist und an ihr, aus der Kraft des Volks, lebendig wird: der Staat. Damit der Staat ins Wirkliche gebunden sei, wird die Denkmalsstatue des Mittleren Reichs errichtet; damit auch der Bewohner ferner Gaue tätig den Staat mit erschaffen kann, muß ein Königsbild seine Bedrängung auffangen. Die Pyramide des Alten Reichs hielt den Staat zusammen, weil es den König an anderer Stelle nicht gab; nun aber Ägypten nicht mehr aus Memphis allein besteht, sondern das weite Land gleichmäßig das politische und kulturelle Leben trägt, nun muß auch die Einheit von Gott, König und Staat sich verteilen und der König zwar als Gott und Mensch in seinem Totentempel, als Staat aber im ganzen Lande erreichbar sein.

Freilich ist in einer Statue, als in dem Bilde eines Menschen, vor allem etwas Menschliches dargestellt. Daß an die Flächen und Massen der Pyramide sich die Vorstellung von der ungreifbaren Größe des Staates heftet, ist verständlich; die Statue aber zu einem Denkmal zu erhöhen, in dessen Bewirkung der Staat gesichert ist, wäre nicht möglich, wenn nicht auch der Begriff des Staates und die Vorstellung vom Geschehen sich gewandelt hätten. Aus dem heiteren Staunen, mit dem der Ägypter des Alten Reichs dem König und dem göttlichen Walten zuschaut, hat sich eine bewußte Einsicht entwickelt in das, was Königtum und Staat bedeuten. Das Königtum ist als politische Macht erkannt; das Geschehen aber wird als menschliches Schicksal aufgefaßt und kann im Bilde vom König dargestellt werden. Hier steht die Deutung auf dem festen Boden der literarischen Überlieferung, denn diese Auffassung des Königtums ist in der Lehre enthalten, mit
§ 776 der dieser Amenemhet I. seinen Sohn Sesostris zum Herrscher erzieht:

„Du als Gott Erschienener, höre auf das, was ich Dir sage, damit Du König seiest über das Land und die Ufer beherrschest, damit Du Gutes tuest überreichlich. Nimm Dich in Acht vor den Untergebenen, nahe ihnen nicht und sei nicht allein; vertraue keinem Bruder, kenne keinen Freund, lasse niemand eintreten zu Dir; es ist nichts Vollkommenes dabei.

„Schläfst Du, so behüte Dir selbst Dein Herz, denn am Tage des Unglücks hat niemand treue Diener. Ich habe dem Armen gegeben und das Waisenkind erhalten; ich habe den, der nichts war, ebenso angehört wie den, der etwas war.

„Der meine Speise aß, war es, der sich gegen mich erhob; der, dem ich die Hand gegeben hatte, verbreitete Schrecken mit meiner Gunst; die sich in mein feines Leinen kleideten, sahen auf mich wie auf einen Schatten.

„Nach dem Essen war es, Nacht war geworden; ich hatte die Stunde der Erholung begonnen und lag auf meinem Bett. Ich war müde, und mein Herz fing an, dem Schlaf zu folgen. Da war es, als ob Waffen

geschwungen würden, und als ob man nach mir riefe. Ich fuhr auf wie eine Schlange der Wüste. Ich ermunterte mich zum Kampf, und ich merkte, daß es ein Aufruhr der Leibwache war. Sowie ich die Waffen zur Hand hatte, trieb ich die Schurken zurück ... Aber niemand ist stark in der Nacht, und allein zu kämpfen ist schwer, und es wird nicht glücklich enden ohne Dich, der mich schützt.

„Sieh, die Untat ist geschehen, als ich ohne Dich war, als ich noch nicht mit Dir zusammenwohnte...

„Haben die Frauen den Kampf vorbereitet? Wird Empörung großgezogen im Innern des Hauses?... Und doch ist Unheil nicht geschehen seit meiner Geburt, und nichts ist erschienen, mir gleich an machtvoller Art. Ich habe Elephantine betreten und bin ins Delta gezogen; ich stand auf den Enden des Landes und besah seinen Umkreis. Ich habe die Grenzen meiner Kraft hinausgeschoben... Ich war einer, der Gerste schuf, und den der Korngott liebte; man hungerte nicht in meinen Jahren und man durstete nicht in ihnen. Man ruhte sich aus, weil ich handelte, und man sagte von mir: jeder Befehl ist recht gegeben."

In dem König, auf den das Alte Reich die religiöse Phantastik der Pyramidentexte gehäuft hat, sieht das Mittlere Reich einen von Verrat umgebenen und sich durch unauslöschliches Mißtrauen schützenden Menschen. Wie ein düsterer Grund, vor dem dieses mächtige Bild des königlichen Daseins Tiefe erhält, steht die alte Überlieferung dahinter, daß Amenemhet II. von seinen § 777
Hofbeamten ermordet worden sei. In Thronstreit und Thronwechsel, wo andere Zeiten den Willen der Götter bestaunen, erkennt das Mittlere Reich das menschliche Schicksal, und das Königtum, dieser ewige Vorwurf der Dichter und Künstler, ist zum erstenmal groß und menschlich gesehen.

So ist es möglich, da Staat und Schicksal ineinander verflochten sind, im König das Menschliche zu sehen und doch in seiner Statue weit mehr zu bilden als eben Menschliches. Wer sie bedrängt, der beschwört und schützt und hält den Staat, der aus ihr sich machtvoll dehnt.

Eine ganz andere Pathetik, eine neue Großartigkeit ist eingegangen in das Bild Amenem- T. 15, 16
hets I. aus Tanis. Sie ist eingerichtet auf die neue Leistung als Denkmal, und der mächtige Schallraum, der mit der Bewirkung durch das ganze Volk gefordert ist, hat auch das Bild, den eigentlichen Schall, verwandelt. Diesen großen Raum auszufüllen sind die Statuen Unterägyptens imstande. Fest und sicher sitzt der König auf seinem Thron; nirgends ist ihm ein Ausweichen gestattet, nirgends aber auch überflüssiger Steinraum gelassen. Dann wieder bringt die Haltung, mit dem vorhängenden Kopf, wie ihn seit der Frühzeit kein ägyptischer König mehr getragen hat, in die starre Rechtwinkligkeit des Aufbaus etwas menschlich Ergreifendes. Denn da nun einmal der Rhythmus des Sitzens im Rechten Winkel nicht aufgeht, kann sich die Ein- § 300
heit der Statue, und damit die menschliche Erscheinung des Königs, nur aus immer neuer bewußter Überwindung der starren Flächen und Winkel ergeben, und in diesen Kampf ist die Bildung der ganzen Statue gespannt. Das Gesicht bleibt wohl noch im Rahmen der bisherigen T. 17
Organisation, aber auch in ihm ist die Starrheit des Mentuhotepkopfes überwunden und ein viel größerer Reichtum, ein Geist gütiger Menschlichkeit gewonnen. Die Schminkstreifen schieben sich noch gerade gegeneinander, aber an ihrem Auslauf beginnen sie mit leisem Schwung dem Knochen nachzugeben und sich zu biegen. Die Stirn ist nicht mehr rund, sondern rückt in Flächen zusammen. Die Augen sind verkleinert, der Augengrund aber ist vergrößert, und so haben sie das maskenhafte Starren verloren. Um den Mund endlich, der aus der ganzen Rundung des Kopfes sich nun mit selbständiger Wölbung herauslöst, entsteht schon das neue Spiel der Hebungen, die sich zwischen ihn und Nase und Kinn schieben.

In diesen Zügen ist nichts von dem gegeben, was wir heute unter Porträt verstehen, und § 755—757
nur außerhalb unseres Porträtbegriffes ist eine Plastik, die wirken soll, möglich. Aber es ist ein

Porträt in ganz übertragenem Sinn, eine Erfassung der Kräfte, die den König machen, vergleichbar eben dem literarischen Denkmal, das diese Zeit vom König geformt hat. Es gibt kein Mienenspiel in der ägyptischen Kunst (unser Porträt bildet gerade die durch das fortwährende Mienenspiel sich bildenden Formen des Gesichts nach), aber es gibt einen langsam sich bildenden und langsam sich wandelnden Geist des Gesichts, der nicht von außen eingetragen wird, sondern von innen wirkt. Und es gibt keine Gebärden, aber eine Sprache des Aufbaus innerhalb der stehenden oder sitzenden Figur. Von solchem Geist des Gesichts, von solcher Meinung im Aufbau ist die Statue erfüllt, und mit diesen Mitteln ist die Größe des Menschlichen, die Verbindung von Schicksal und Staat ausgesprochen. Soviel auch immer in diesem Werk noch an die 11. Dynastie erinnern mag, doch ist unverkennbar, daß ein neues Geschlecht auch in der Kunst eingreift, ja daß es in dem Augenblick, wo es für uns erkennbar wird, die Herrschaft bereits übernommen hat. Von nun an wird die Geschichte der Plastik in Unterägypten gemacht; Oberägypten hätte mit dem Erreichten bald sich zufrieden gegeben, wir werden es sehen. Der Weg, der zu dieser Statue führt, kann nicht lang genug beschrieben werden, denn in der Kärglichkeit der Überlieferung liegt es begründet, daß gleich hinter diesem einsamen Beginn die ungeheure Ausbreitung der nächsten Generation folgt.

VII.

Das Einzige fast, was aus dem Mittleren Reich über die ägyptische Welt hinaus zu den Griechen gedrungen ist, und durch die Griechen in das Bewußtsein der abendländischen Welt, ist der Name des großen Sesostris, einer Heldengestalt, um die sich Märchen und Sagen schlingen. Wenn auch in der Überlieferung die verschiedenen Könige dieses Namens zusammengerückt
§ 778 sein mögen, so bestätigen doch die Denkmäler, daß vor den anderen Sesostris I. das Urbild dieser Gestalt ist. Seine Regierungszeit bedeutet in Mannigfaltigkeit und Macht die Höhe des Mittleren Reichs; in seiner Generation sammelt sich, noch heute ablesbar, die ganze Fülle der Span-
T. 18—47 nungen, aus denen die Kultur des Mittleren Reichs besteht. Gaufürstenbilder und Königsstatuen,
§ 399—418, Grabplastik und Denkmalsplastik, Architektur und Relief, alles ist in erlesenen Trümmern er-
511—522, halten; und zum erstenmal innerhalb einer Generation zeigt sich das große Rücken der Ent-
779 wicklung. Sesostris I. ist es aber auch, dessen Kunst für das Neue Reich und die folgende Zeit Ägyptens maßgebend geworden ist, und dem der spätere Ägypter auf Schritt und Tritt begegnen mußte. Denn das Neue Reich hat nicht, wie gewöhnlich gesagt wird, an die Traditionen des Mittleren Reichs überhaupt angeknüpft, sondern aus seinen vielgestaltigen Lösungen hat die 18. Dynastie das Eine entschieden gesucht, und das Andere entschieden abgelehnt. Die Kunst der Zeiten Sesostris III. und Amenemhets III., der beiden Könige, die mit Sesostris I. zusammen das Mittlere Reich überschatten, und deren Bilder bisher mit dem Begriff „Plastik des Mittleren Reichs“ meist gleichgesetzt wurden, ist im Neuen Reich nicht zeugungskräftig gewesen; sie ist zwar in Einzelheiten unter Thutmosis I. und noch einmal in der Äthiopenzeit kopiert worden, sonst aber versunken. Alles dagegen, was Sesostris I. hinterlassen hat, ist
T. 18, Abb. 57 vorbildlich für das Neue Reich von der 18. Dynastie bis in die Spätzeit hinein geblieben. Unter
§ 639 ihm sind die klassischen Lösungen für die Einzelprobleme der Plastik gefunden, die Dar-

stellung zum Beispiel des Schwanzes, des Sitzes, des Kopftuchs, deren Bildung nur selten ins Alte Reich hinaufreicht. § 58, 117, 121, 290—292

Sesostris I. hat den späteren Ägyptern auch als der Gründer der Tempel von Heliopolis und Karnak gegolten. Wenn auch in dieser Form die Überlieferung den geschichtlichen Vorgängen nicht entspricht, so ist sie doch nicht nur bedeutsam für die Religionsgeschichte (wovon später zu handeln ist) sondern scheint auch zu beweisen, daß sein Name in den Bauten, die die Hauptkultstätten der späteren Zeit waren, besonders häufig sich fand, daß er zu diesen Tempeln ein nahes, dem Neuen Reich verwandtes Verhältnis gehabt hat. Und noch viel häufiger mußte der spätere Ägypter den Namen Sesostris CheperkaRe auf den privaten Denkmälern lesen, in denen seine glanzvolle Regierung genannt und gepriesen wird.

Die Buntheit des kulturellen Lebens und die Menge und Verschiedenheit der aus der Zeit Sesostris I. erhaltenen Denkmäler ist aus der Entwicklung des Mittleren Reichs überhaupt und aus dem augenblicklichen Gefüge des Staates zu erklären. Ursprünglich ist das Land in Gaufürstentümern geordnet. Wenn über diese, die einst selbständig waren, sich nun das Königtum erhöht hat, so ist doch die alte Einteilung des Landes nicht abgeschafft. Die Gaufürstentümer bestehen noch, sind aber zu Verwaltungskreisen geworden. Die Verwalter dieser Kreise sind zwar eigentlich nur die höchsten Beamten des Reichs, gehören aber immer noch den alten Gaufürstengeschlechtern an. Daß die Befähigung zu den höchsten Ämtern ein Geburts- und Erbrecht ist, ist unter Sesostris I. noch nicht angetastet. Ein Gaufürst betont in seinen Lebensnachrichten zweierlei: einerseits, daß er vom König in dieses sein Fürstentum eingesetzt sei, andrerseits, daß er der unmittelbare Erbe dieser Stellung sei. So haben wir in den Gaufürsten dieser Zeit noch eine ausgesprochene Hochadelsschicht zu erkennen. Die Leistung dieser Fürsten ist Staatsdienst, Krieg und Verwaltung; sie haben auch die höchsten geistlichen Stellen inne. Zu keiner Zeit ist die politische Tätigkeit eines Hochadels besser belegt als eben unter Sesostris I. Hapzefai, zuerst Gaufürst in Assiut, wird hoch hinauf nach Nubien, nach Kerma versetzt, und hat an beiden Stätten Grabbauten angelegt. Die Chnumhoteps in Beni-Hasan rühmen sich, manchen Heereszug nach dem Süden geführt oder begleitet zu haben. § 781

Wie nun diese höchsten Ämter einem bestimmten Stande vorbehalten sind, so ist das auf Erblichkeit beruhende Gefüge des Staates auch sonst erhalten. Der Staat ist ständisch gegliedert. Es ergibt sich also eine natürliche Architektur sowohl des Staatsgefüges wie auch des Lebensgefühls; und beide sind in den Stelen und sonstigen Denkmälern der Zeit durch eine ebenso natürliche Architektur des künstlerischen Aufbaus ausgedrückt. Der König ist die absolute Spitze; unter ihm aber sind die Ägypter nicht in gleicher Weise Untertanen, sondern die Würde und der Wert ihrer Stellung sinkt schichtenweise, vom Gaufürsten bis nieder zum Hörigen. Eine so ziselierte Architektur der Stände scheint das Alte Reich nicht zu kennen; sie ist aber die Grundlage für eine gesellschaftliche oder höfische Kultur. Das Vorhandensein einer derartigen Kultur prägt sich in allen Leistungen des Mittleren Reiches aus, vor allem im Kunstgewerbe, dessen innere Verfeinerung und Geschliffenheit weder im Alten noch im Neuen Reich annähernd erreicht wird. Der Adel als Stand ist der Träger einer solchen Kultur, und das gesellschaftliche Leben bedingt wieder die außerordentliche Stellung der Frau, wie sie aus den Statuen vom Anfang der 12. Dynastie zu erschließen ist. Diese Selbständigkeit der Frau, der Herrin, hat freilich nie zu romantischer Übertreibung geführt, sondern hat sich in der denkbar größten Sach- Abb. 12 § 446

T. 56, 58 Abb. 5. Elfenbeinfigürchen einer Frau. Anfang 12. Dynastie. Paris, Louvre

lichkeit ausgewirkt und ist so dargestellt. Wenn auch mit dem Sinken der ständischen Gliederung die Frau zurücktritt (wofür bezeichnend ist, daß mit dem Ende der 12. Dynastie die Familiengruppen häufiger werden, die aus dem Anfang des Mittleren Reichs bisher nicht bekannt sind), so ist schließlich doch möglich, daß der Prinzessin Ptahnofru die Pyramide von Hawara als Grabplatz zugewiesen wird, so ist Sebeknofru möglich, die erste regierende Königin Ägyptens.

Bis in die Zeit Sesostris II. dauert das Gaufürstentum als Verwaltungsstellung. Das Gaufürstentum als kulturelle Macht, als geistige Haltung, wie es oben beschrieben ist, geht früher verloren; unter Amenemhet II. bereits ist es überwunden. Zu Anfang der Zeit Sesostris I. jedoch ist diese geistige Haltung noch mächtig wie die Stellung der Fürsten selbst, und unter ihm kann man die Wandlung verfolgen. Denn die Gaufürsten haben aus dem allgemeinen Aufstieg, der nicht ihnen verdankt wird, an dem sie endlich aber doch mitwirken, ihren Gewinn gezogen, und eben unter Sesostris I. sind im ganzen Land die schönsten aus der Zeit vor dem Neuen Reich erhaltenen Felsengräber geschaffen: die von Mer, berühmt durch ihre Reliefs, die von Beni Hasan und Assuan, die von Assiut und vor allem die von Gau-el-kebir, die sich durch ihren Reichtum an herrlichen Skulpturen auszeichneten. Auch die oberägyptischen Felsengräber hoher Beamter am Hof, so das der Senet, der Gattin des Wesiers Antefoker, in Theben, gehören in diese Reihe.

Diese Gräber und die zu ihnen gehörigen Werke der Plastik schließen an die Tradition an, die aus den Grabanlagen um die Tempel bei Der-el-bahari herüberwirkt. Die Holzfigur einer
T. 19 Frau in Leiden bildet den direkten Übergang von den Holzmodellen zu der neuen Gruppe. Die
T. 20 Statue der Senet, eines der markanten Beispiele (der ähnlich die großen Kalksteinstatuen
Abb. 31 MektiRes gewesen sein müssen), zeigt einen fast prunkvollen Reichtum. Mit unendlicher Sorgfalt
§ 181 ist die malerische und plastische Einzelbehandlung durchgeführt. Die Statue entstammt einer Schicht, deren Lebensansprüche sich aufs äußerste verfeinert und gesteigert haben, und verrät einen Geist, der in der Plastik ähnlich wie in den Modellen die höchste Naturgleichheit, einen starken und unbekümmerten Realismus anstrebt, wie denn die lebensgroße und bunt bemalte Statue einst von unglaublicher Lebendigkeit gewesen sein muß. Die berühmten Reliefs von Mer in ihrer realistischen Frische stehen also durchaus nicht isoliert, sondern eine Fülle von plastischen und zeichnerischen Denkmälern steht zu ihnen. Die literarischen Denkmäler dieser Richtung sind etwa die Geschichte von Sinuhe oder die vom Schiffbrüchigen. Das Material, in dem die Bildhauer vornehmlich arbeiten, ist der weiße Kalkstein, der sich so leicht schneiden, vor allem aber so leicht bemalen läßt.

T. 21 Genau zu der Statue der Senet, nach Technik, Größe und Geist, gehören die vielen kost-
§ 780 baren Kalksteinfragmente, die aus den Gräbern von Gau geborgen sind. Auch Kolossalstatuen hat es dort gegeben.

T. 23 Antef jedoch, der Sohn einer anderen Senet, begnügt sich mit einer viel kleineren Statue;

sie ist auch wenig bemalt. Der Körper zeigt noch eine große Realistik, natürlich in gewohnten, nicht individuellen Bahnen. (Eben zu dieser Bildung eines menschlichen Körpers gibt es in Stelen und Grabwänden die vielen Parallelen.) Und trotzdem hat selbst der Körper in seiner Behandlung schon etwas Sparsames gegenüber der ungehemmten Naturalistik, wie sie in den großen Figuren gilt; er ist nicht in gleichem Maße als genaues Abbild des wirklichen Menschen zu fassen. In diesem Sinn ist das Zurückgehen auf ein viel kleineres Format von nachhaltigster Bedeutung. Gegen Ende der Zeit Sesostris I. werden die lebensgroßen Privatstatuen selten, und die kleinen Bilder genügen, bei gesteigerter Umsetzung ins Geistige, für die Erfordernisse des Totendienstes.

In allen diesen Werken, deren Zahl sich leicht vermehren läßt, haben wir die Denkmäler einer Adelsschicht, die dem König und dem Staat dient, daneben aber eigenwillig und ohne Bedürfnis nach Unterordnung ihre Existenz behauptet, die ihren Wert in sich selbst setzt. Sie veredelt die geistige Haltung des Gaufürstentums, aber sie hält an ihr fest, und sie muß es, da der unerbittliche Geist der Bewußtheit, der Kritik, der Skepsis, wenn er die Jenseitsvorstellungen und Jenseitsansprüche des Gaufürstentums umwirft, auch rückwärts gegen die Diesseitsvorstellungen, gegen den Adel als Stand, sich wenden muß und wenden wird.

Nun gehört die Statue der Senui zwar der gleichen Gräbergruppe an, sie atmet auch denselben Geist höchster gesellschaftlicher Verfeinerung, aber sie spricht ihn ganz anders aus. An die Stelle des bunten Reichtums tritt eine linienklare, sparsame Komposition. Die prickelnde Vornehmheit des Adels bleibt in ihr erhalten und wird durch die Sparsamkeit des Details erst recht befreit. Jede Naturalistik im Körper ist unterdrückt; in dem aber, was stehen bleibt, spürt man die souveräne Beherrschung der Mittel, die starke Werkstattradition, die wieder errungen ist. T. 24

In die Nähe dieser Plastik gehören die von Sesostris I. in Karnak seinen Vorgängern errichteten Statuen, von denen die des Fürsten Antefaa das höchste Interesse beanspruchen darf. Die Fähigkeit, große Massen zu verteilen und zusammenzuhalten, ist zuerst an der Statue Mentuhoteps bedeutsam erprobt. Hier aber wie in der Statue der Senui ist sie mit rassiger und schmaler Vornehmheit verbunden. Vor allem das Sitzproblem ist mit einzigartiger Eleganz gelöst. Der Schub der schräg liegenden Arme geht, über den Zwischenraum hinweg, gegen die schräg gelagerte Fläche der Oberschenkel. In den streng rechtwinkligen Gesamtaufbau der Figur ist damit ein anderer schräg liegender Rechter Winkel eingebaut, und mit dem so gewählten Spitzen Winkel zwischen Rumpf und Oberschenkeln wird die seltene Schlankheit aller Verhältnisse, wird die Beweglichkeit erreicht. T. 25 § 758 T. 12

Technisch wichtig ist der Übergang zum schwarzen feinkörnigen Granit, der als Stein, ohne Bemalung, gewirkt hat, und der heute in vielen Beispielen außerordentlich brüchig ist. Dieses Gestein ist von jetzt ab das wichtigste Material der 12. Dynastie; der harte weiße Kalkstein tritt allmählich zurück. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, daß für den zweiten Uachka von Gau, der unter Amenemhet II. lebt, ebenfalls keine bunte Kalksteinstatue, sondern aus demselben schwarzen Granit eine ganz vereinfachte Stehfigur gemacht wird, die so sehr von den Kalksteinfragmenten des Vaters sich unterscheidet. Abb. 6 T. 21

In der Verbindung dieser Grabfiguren mit der aus einem königlichen Auftrag stammenden Statue Antefaas zeigt sich, daß der bunte Wirklichkeitsglaube der Gaufürstenkultur vom König her zurückgedrängt wird, daß das Königtum die einigende Macht für denjenigen Geist ist, den wir in besonderem Sinn als den Geist des Mittleren Reichs betrachten, und der zur höchsten Ver-

Abb. 6. Granittorso des Uachka II.; aus Gau el kebir. Turin. Zeit Amenemhets II. Lebensgroß. Photo des Turiner Museums

feinerung den geistigen Prozeß der Bewußtheit, den Willen zur Klarheit und Verantwortung hinzubringt. Hier werden in der Plastik die Gaufürsten vom König überwunden, und so ist in der Provinz der Kampf durchgeführt, der im Tempel von Der-el-bahari, in den Statuen Mentuhoteps, begonnen wurde, und dessen letztes entscheidendes Stadium wir in den Reliefs von Mer erkennen werden. Man hat Sesostris III. als denjenigen König bezeichnet, der die Macht der Gaufürsten gebrochen habe, da unter ihm die Felsengräber verschwinden. Alsdann müßte man die Leistung Sesostris I. noch höher bewerten, denn er hätte den Geist selbst, die Kunst der Gaufürsten gebrochen. Wirklich ist dieser Wandel unter Sesostris I. vor sich gegangen, und Amenemhet II. hat die Reichseinheit der Kunst schon vorgefunden. Aber man kann weder diese geistige noch die spätere politische Entwicklung als die Tat eines einzelnen Königs feiern, sondern beide sind in der unaufhaltsamen Wandlung der ägyptischen Geschichte, der ägyptischen Kultur begründet, die dem Eingriff des Einzelnen, auch wenn er König ist, doch entzogen bleibt, da ihr eigentlicher Gang viele Menschenalter umfaßt. Der Geist der Gaufürstenzeit muß versinken, weil die Auffassung von Leben und Tod im ganzen Ägypten sich gewandelt hat; die politische Macht und Stellung der Gaufürsten wird aufhören, wenn die ständische Gliederung des Staates sich verwandelt hat.

Man kann also die Wandlung des Geistes, auf der alle Wandlungen der Kunst beruhen, in dem Innersten aufspüren, was es für eine Grabstatue gibt, in dem Verhältnis zum Tod. Alle Erscheinungen im Totenkult der Gaufürstenzeit beruhen letzten Endes auf einer Verwechslung
§ 538 von Leben und Tod, auf der Vorstellung, daß der Tod die Fortsetzung des Lebens sein könne. Diese Verwechslung sinkt dahin. Die Gaufürstengräber selbst verlieren langsam alles, was ihr ähnlich sehen könnte. Daß die Grabmodelle mit dem Anfang der 12. Dynastie aufhören, wurde schon gesagt. Jetzt verschwindet das bunte Bild des Lebendigen in der Grabplastik. Die Ausstattung des Grabes mit schönen Reliefszenen, wie sie an Stelle der Modelle wieder eingeführt wird, kommt zwar in der Provinz noch unter Sesostris II. vor. Doch das Felsengrab Sesostris III. hat keinen Reliefschmuck mehr.

Vor allem aber: während in der Provinz das Gaufürstentum noch nachwirkt, bildet in den Residenzen und in Abydos ein ganz neuer Grabtypus sich heraus, eben unter Amenemhet I. und Sesostris I. In diesen neuen Gräbern muß das Anwachsen einer anderen Adelsschicht gesehen werden, die nicht im Gaufürstentum verwurzelt ist, sondern durch den König emporsteigt, eine spezifisch höfische Schicht. Ihre Bauten sind klein; nach außen eine Mastaba, oft mit einer Stele, und innen nicht viel mehr Raum als für den Sarg nötig ist. In ihnen finden sich weder Modelle noch Reliefs, und an den Särgen keine Texte und keine Bilderfriese. Aber an die Stelle dessen, was fehlt, setzen die Menschen des Mittleren Reichs den ihnen eigenen Reichtum: einen Sinn für Formenschönheit und für das Material des Steins, wie er wohl selten wiederzufinden ist. Sie bauen einen steinernen Raum, flach oder gewölbt, unverziert, aber durch seine Verhältnisse von § 732
vollendeter Schönheit. Sie setzen hinein einen steinernen Sarg, dessen kaum gegliederte Flächen unerschöpflich sind wie die Seiten der Pyramide. Der Holzsarg in ihm trägt, in mächtigen Schriftzeichen, nichts als ein einfach großes Inschriftband; und in seinem Innern wieder wird die Leiche in einen Mumiensarg gehüllt.

Wenn aber diese Ägypter der Grabbilder, der Dienerfiguren, der Bilder und Texte auf den Särgen nicht mehr bedürfen, dann ist der Tod etwas anderes für sie geworden als die Fortsetzung des irdischen Lebens. Im Zusammenhang mit diesen Denkmälern erst bekommt der Satz des Lebensmüden „Der Tod steht heute vor mir" seinen großen Sinn, den er innerhalb der Denkmälerwelt aus der Gaufürstenzeit nicht haben würde. Sie haben den Tod als das Fremde begriffen; sie haben von ihm nicht die Wiederholung des Lebens gewünscht und ihn doch als zum Leben gehörig anerkannt. Ja, es kann nicht ausbleiben, daß sie, aus ihrer Bewußtheit heraus, ein geradezu inniges Verhältnis zum Tod gewinnen. Und darin ist wieder der Gegensatz dieser Zeit gegen jede frühere offenbar. Der Grabbau des Alten Reichs gehört zur Familie, und durch den Zusammenhang der Tradition ist der Tod des Einzelnen überwunden. Der Einzelne spielt gegenüber der dauernden Familie keine Rolle. Die Gaufürstenzeit, in der der Einzelne sich isoliert sah und notgedrungen für sich selber sorgen mußte, hat den Unterschied zwischen Leben und Tod nicht mehr erkannt, und ist so, anstatt die Auffassung des Alten Reichs weiter zu bilden, hinter ihr zurückgeblieben. In den neuen Gräbern kehrt nun das Mittlere Reich nicht zu der Denkweise des Alten Reichs zurück, sondern durchgeistigt die Isolierung der Gaufürstenzeit. Der Tod und die Grabstätte gehen wohl nur den Inhaber selbst an, und sind nicht mehr für den Lebenden eingerichtet, aber der Einzelne ist nun bereit, auf eine Fortsetzung dieses Lebens zu verzichten. Wie alle Leistungen des Mittleren Reichs auf der Spannung beruhen, so ist auch die letzte und schwerste Polarität, der der einzelne Mensch ausgesetzt ist, die zwischen Leben und Tod, von den Menschen der 12. Dynastie erkannt und anerkannt worden.

Die Isolierung des Einzelnen, im Gegensatz zu den langen Ketten des Alten Reichs, auf der die Möglichkeit der Plastik als Denkmal beruhte, tritt hier zum zweitenmal, in den Grabbauten, entscheidend hervor.

VIII.

Wenn schon in der Privatplastik der Generation Sesostris I. Gegensatz und Entwicklung sich zeigen, so noch viel mehr in den Statuen des Königs selbst. Denn den Grabstatuen stehen die Denkmalsstatuen gegenüber, und diese wieder sind scharf geschieden als oberägyptisch und

unterägyptisch. Diesem Reichtum gegenüber rücken alle Privatstatuen zu einer Gruppe oberägyptischer Grabplastik zusammen.

T. 26—32 In den Statuen aus dem Totentempel des Königs bei Lischt ist der für unsere Überlie-
§ 401—406 ferung seltene Fall königlicher Grabplastik aus dem Mittleren Reich gegeben. Diese Statuen werden, bei ihrer vorzüglichen Erhaltung, stets vorangestellt werden müssen, wenn die Plastik Sesostris I. erforscht wird. Was an ihnen rätselhaft und unverständlich erscheint, hängt mit dem Zweck zusammen, für den sie eingerichtet sind. Noch bleiben die Sitzstatuen in das Gesetz des
T. 26, 28 Rechten Winkels eingeordnet, ja er ist besonders betont, als ob dem Reichtum an Nachahmung der menschlichen Gestalt, wie er den Gestalten eigen ist, ein ebenso großer Reichtum an Nachahmung der Architektur entsprechen müßte. Der quadratische Sitz erzwingt ein zugleich preziös-überfeierliches, zugleich unsicheres Sitzen; die Massen des Körpers sind nicht mit den Win-
T. 13 keln der architektonischen Teile in Einklang gebracht, wie solche Verschmelzung schon in der
T. 16 Statue Mentuhoteps, vor allem aber in der unterägyptischen Statue Amenemhets I. gelungen war. Aus dem gleichen Gegensatz zwischen Körper und Architektur ergibt sich die fast absichtlich wirkende Art, mit der der Füllstein überall stehen gelassen ist und sich, mit Rechten Winkeln und Flächen, in alle Lücken einklebt, wo der Ägypter sonst melodisch eins ins andere sieht: am
T. 28 Gesäß zum Beispiel, weil der Körper nicht fest gegen die Lehne gesetzt ist, am Zopf, der wie ein
§ 311 Stock starrt, anstatt sich dem Rücken anzuschmiegen, oder gar am Brustlappen, wo der zwi-
§ 48 schen Kopftuch und Schulter anstehende Füllstein die freie Spannung zwischen Kopf und Kör-
T. 29 per hindert, wie andere Statuen (und vor allem die späteren Werke der 12. Dynastie) sie haben.

Die Einheit des Steins ist also nicht gesucht und nicht empfunden. Vielmehr bleibt die menschliche Gestalt von der Architektur getrennt, und beide Elemente setzen ihre Eigenform gegen die Steineinheit rücksichtslos durch. Nimmt man dazu die merkwürdige Schwerflüssigkeit der Körperoberfläche, die Überführung aller scharfen und bestimmten Teile in eine gepolsterte, unbestimmte Weichheit; bemerkt man, daß Schrift und Augen und Schminkstreifen aufgemalt waren, anstatt plastisch gearbeitet oder eingelassen zu sein; nimmt man endlich Einzelheiten wie
§ 159 den Uräus hinzu, dessen Vorderteil tief hinterschnitten ist (was sonst erst im Neuen Reich vor-
§ 161 kommt, und womit sozusagen ein Schmuckstück an den Stein gesetzt ist, anstatt daß der Stein die Wölbung des Uräus aus sich heraustriebe), so kommt man zu der Überzeugung, daß in diesen
§ 767 zehn Statuen in einer sonst unbekannten Weise Holzskulptur und ihre Werkstattradition wirksam ist, die beliebig hinterhöhlen und ansetzen kann, für die der Zwischenraum zwischen den Gliedern nicht auch ein Teil des Steins ist, sondern eigentlich fehlen sollte; deren Oberfläche in weichen und der Maserung nachgebenden Wellen gebildet sein muß, statt daß klare Flächen nebeneinander gesetzt wären. Eine Werkstattradition, die noch mit den Holzmodellen und der Holzskulptur der Zwischenzeit zusammenhängt. So stellen sich die Lischter Sitzstatuen dar als ein
§ 404, 405 Ringen zwischen dem Willen nach Sicherheit und Rechtem Winkel, und dem starken Wirklichkeitssinn, wie er auch in der Privatplastik dieser Zeit zum Ausdruck kommt.

§ 75 Nicht nur der Füllstein hemmt den Blick, der die ganze Gestalt auf einmal umfassen will, auch den Gliedern selbst fehlt jedes Verhältnis untereinander. Es ist kein Teil in den anderen gedacht und gesehen. Gerade mit dieser Unübersichtlichkeit jedoch muß die Absicht dieser Statuen zusammenhängen, denn mit immer neuer Eindringlichkeit versteht es das einzelne Glied, die Aufmerksamkeit anzusaugen und zu einem intensiven Verkehr zu entzünden. Dabei ist (in-

nerhalb der Gesamtanlage, die den Block des Steins nicht zur Geltung kommen läßt) die Oberfläche des Steins von wunderbarer Frische. Die Ägypter haben es verstanden, den Stein zu bearbeiten, als sei er nicht künstlich geformt und geglättet, sondern natürlich zu einer solchen Oberfläche auseinandergebrochen. Wo diese Frische des Steins hinreicht, wo ein Einzelnes wirken kann, da gewährt jedes Glied das gleiche Glück, ein Glück der Nähe, des strömenden Verkehrs, eine Schönheit für den rückenden Blick, der das Einzelne nacheinander sieht, der des Ganzen sich innerlich bewußt bleibt, ohne es als Ganzes auf einmal sehen zu wollen. T. 30

Am schönsten ist darin das vielfältige Gesicht. Noch zwar bleibt der Typus innerhalb dessen, was von der Generation Amenemhets I. dem ägyptischen Gesicht hinzugefügt worden ist, aber überall entwickelt sich Einzelleben. Die Stirn beginnt sich über der Nasenwurzel zu wellen. In der Augengegend gewinnen selbst die Lider, die Augenwinkel ihre Sonderwölbungen. Und so in Nase, Wange und Mund; es steht keine einheitliche Auffassung, keine klare Pathetik in diesem Gesicht, wie in demjenigen Amenemhets I., aber an Reichtum ist es überlegen. Und es scheint, als ob nicht einmal der Kopf, nicht einmal das Gesicht auf einmal gesehen werden könnte, als ob vielmehr jedes Organ des Gesichts den Blick zerschlüge und auf sich isolierte, indem die Gestalt als Ganzes nur im Geist vorhanden sein dürfte. T. 27, 29 T. 17

Es ist also gegenüber der Stärke des Einzelnen, gegenüber der eigentümlich saugenden Kraft des Teils unmöglich, die Unübersichtlichkeit der ganzen Statue als einen Mangel zu bezeichnen. Sondern gerade in diesem Zustand ist die Statue rein und klar auf das eingerichtet und zu dem befähigt, was zu leisten sie aufgerichtet wurde. Der tiefe künstlerische Grund, aus dem die Unübersehbarkeit notwendig ist, wird später, im Gegenbeispiel der einheitlichen Plastik, deutlich werden. Hier aber kann durch einfaches Einrücken eines der Vergottungstexte, wie sie durch alle Zeiten im ägyptischen Totendienst verwendet werden, der Eindruck, den die Statuen machen, befestigt werden. Denn

„Erwache, erwache", heißt es, § 783
„Damit Du siehst, was Dein Sohn Horus gemacht hat,
Damit Du hörst, was Dir Dein Vater Geb gemacht hat.
Komme hervor, Du badest im See des Lebens,
Dein Schlechtes ist gereinigt im See des Himmels.
Du bist ausgestattet mit jedem Gott:
Dein Haupt ist Re,
Dein Gesicht ist der Wegöffner,
Deine Nase ist der Schakalgott,
Deine Lippen sind die Zwillingskinder,
Deine Ohren sind Isis und Nephtys,
Deine Augen sind die Töchter des Re-Aton,
Deine Zunge ist Thot,
Deine Kehle ist Nut,
Dein Nacken ist Geb,
Deine Oberarme sind Horus..."

und so wird weiter auf jedes Glied der Gott geladen, zu dem der Leib des Toten geworden ist.

In diesem Text tritt uns das, was wir aus der Plastik erschlossen haben, mit gleicher Deutlichkeit in der Sphäre des Wortdenkmals entgegen. Über jedem Glied breitet sich die bewegte Masse der mythischen Vorstellungen; sie ist in dem Satz ebenso verborgen wie in dem Glied einer Statue. Wenn nun, nacheinander, der lebendige Mensch vor jedes Glied rückt und sich mit

ihm, isoliert, in Verbindung setzt, so entzündet er durch seine Bedrängung den verborgenen Mythos, die verborgene Kraft, die freilich wiederum dieses wirklichen Wortes oder Steins unbedingt bedarf, damit sie vorhanden und erreichbar ist. Anstatt aber daß mit der isolierten Bedrängung des einzelnen Gliedes nun alles getan wäre, lautet vielmehr die Überschrift des Textes ausdrücklich: „Spruch, die Glieder eines Geistes in dem Gottesland mit ihm zu vereinigen", so daß bestätigt ist, daß aus der Bedrängung des Einzelnen endlich das Ganze lebendig ersteht.

Ebenso wird in dem Text klar, wie, durch die unendliche Säule des mythischen Lebens, die über den Gliedern lagert, die Statue zur Bewegungslosigkeit gezwungen und verpflichtet ist. Denn nur in der Bannung an ein Festes ist das Vage, der Mythos, vorhanden; dieses Feste aber muß er in immer gleicher Form und an immer gleichem Ort suchen können, und auf diesem gegenseitigen Sich-Fordern von Wirklichem und Vorgestelltem, von Befestigtem und Schweifendem, beruht beider Leben. Daher ist Glied für Glied des Körpers, Zug für Zug des Gesichts unentrinnbar festgeklammert und zu einem heiligen Zeichen geworden; da ist ro der Mund, da ist fent die Nase, iri das Auge; nur durch ihre Unveränderlichkeit sind sie wirksam. Wenn diese Glieder, diese Züge vom Ägypter aufgelöst und verwandelt werden, dann ist nicht nur ein Stein anders geschnitten, wie in unserer Plastik, sondern es ist die unermeßliche Säule weitergeschoben, die über den Zeichen lagert, ohne deren Verwandlung auch der Stein sich nicht rühren könnte.

Keineswegs aber ist die Plastik mit diesem Text erläutert oder auch nur verständlicher gemacht. Denn an ihm ist aufs deutlichste einzusehen, daß ein ägyptischer Satz genau in dem gleichen Maß ein Denkmal ist, wie die ägyptische Statue, daß ihm die gleiche Bedrängung zukommt, und erst aus ihr seine Wirkung und Bedeutung sich entzünden kann. Da seit der griechischen Zeit (bei den Griechen selbst freilich ist die innerlich zündende Kraft eines Wortes noch lebendig gewesen) die Sprache immer mehr dazu verwendet wird, zu erklären, nicht mehr zu zünden, das heißt den Horizont und die Tiefe, bis zu der der menschliche Gedanke dringt, selbst zu beschreiben, so ist die Fähigkeit, einen Satz zu bedrängen, uns verloren. Aber nie hat ein Satz oder ein Wort des Alten Reichs seinen Horizont in sich, sondern aus ihm wird der bedrängende Mensch zum Horizont beflügelt. Daher ist mit der einfachen Übersetzung der alten Texte für ihr Verständnis noch wenig gewonnen; falls aber diese Übersetzung darauf abgestimmt ist, den Anschein eines direkt möglichen Verständnisses zu erwecken, so ist alles verdorben. „Deine Lippen sind die Zwillingstöchter" besagt nichts in unserer Sprache. Der bedrängende Mensch jedoch entzündet aus diesem Halt den phantastischen Mythos, das Ereignis der Götterzeit, das zu diesem Denkmal sich verdichtet hat, und zu dessen annäherndem Verständnis uns mindestens eine pindarische Hymnenerzählung nötig wäre.

§ 754 Mit diesem Text ist also keine Erklärung, keine Gebrauchsanweisung für die Plastik gegeben, sondern er ist selbst in gleichem Maße unbrauchbar und unverständlich, wie es die Plastik ist, da der Ägypter, der sich seiner zu bedienen wüßte, vergangen ist. Der Text steht neben der Plastik, nicht als ihre Deutung, sondern nur als ein Beweis, daß wir richtig rekonstruieren, was in der Plastik gegeben ist und wozu sie dient.

T. 31, 32 Die an Pfeiler gelehnten Osirisstatuen Sesostris I. aus demselben Tempel scheinen einem ganz anderen Geist zu entstammen. Und zweifellos sind sie aus einer späteren Zeit oder einer

anderen Werkstatt, denn in ihnen sind menschliche Gestalt und Architektur nicht mehr Gegensätze, sondern sind zusammen gedacht und geformt, gemeinsam aus dem weichen Stein wie aus Ton herausgeschnitten. Der Umriß der Gestalt ist nur im Zusammenhang mit der Form des Steins im Rücken ganz auszuschöpfen, der statt der starren rechten Winkel eine schmiegsame Verjüngung zeigt. Es gibt auch keinen Füllstein mehr, nicht weil die Haltung keine Möglichkeit für ihn böte, sondern weil innerhalb dieser Haltung die Einheit des Steins wieder erstrebt ist. Alle Glieder, etwa die Hände, verschwimmen klein und ruhig in der Masse des Körpers, ebenso alle Züge des Gesichts im Kopf. Sie sind feingliedrig und haben weiten Platz um sich. So ist auch in der Königsplastik an die Stelle der Schwere der leichte Adel, die rassige Schlankheit getreten.

Was dennoch diese Gruppe mit der Gruppe der Sitzstatuen aus dem gleichen Tempel vereint, ist der Mangel einer bestimmten Haltung oder Äußerung. Sie sind zeitlos, nicht weil sie alle Zeit überragen, sondern weil ein Verhältnis zum zeitlichen Geschehen in ihnen nicht ausgedrückt ist. Diese Plastik konnte nur für den Totentempel des Königs gebildet werden. Ihr fehlt eben der Schallraum, die Spannung, die in dem Denkmal Amenemhets I. lebt. Sie ist Grabplastik, die den König sichert, aber kein Denkmal, in dem der Staat vorhanden wäre. Sie kennt keinen Ausdruck für geschichtliche Leistung, keinen für die Tat, keinen für die Gewalt des Herrschertums, weil in unbegreiflicher Weise der König in sich selbst ruht, weil keine Möglichkeit besteht, ihn von außen zu sehen und an anderem zu messen. Bei aller Verschiedenheit sind diese Statuen dem Alten Reich verwandt, in dessen Kugel einzudringen uns so schwer, uns so unmöglich ist, weil es, wie nie wieder eine Zeit, ebenso in sich selbst ruht und sich nur darstellt, ohne sich zu zergliedern oder zu beschreiben. Sie sind etwas Fremdes im Mittleren Reich, dessen Gedankenwelt auf der Bewußtheit, auf dem Nachdenken über sich selbst beruht, wie es in dem Gespräch des Lebensmüden mit seiner Seele sich zeigt. Sie stellen das Rätsel des Alten Reichs dar, und an ihnen wird klar, daß durch die Bewußtheit, durch die Spannung in den anderen Werken des Mittleren Reichs eine Möglichkeit gegeben ist, hineinzudringen in das, was eigentlich ägyptisch ist. Diese Lücke im Gefüge, diese Spannung wird nun von Generation zu Generation größer und schärfer, aber sie zu ergründen ist nicht das endliche Ziel, sondern nur der Weg, um einst bis in die 4. und 3. Dynastie zurückzureichen.

IX.

Die Statuen aus Lischt sind etwas Besonderes auch innerhalb der Epoche Sesostris I. Denn das, was ihnen fehlt, das Verhältnis zur Gegenwart, ist im ganzen Ablauf ägyptischer Geschichte nie größer gewesen als eben jetzt. Wie die Ägypter dieser Zeit nur durch die Tätigkeit des Bewußtseins sich zur Fortentwicklung der plastischen Gedanken emporgeschwungen haben, so muß auch ihr Empfinden für die Zeit, für das Geschehen, in ganz neuer Weise bewußt gewesen sein. Das steht wörtlich in den Denkmälern. Zwar auch in den Gräbern des Alten Reichs ist der Name des regierenden Königs genannt; daß aber die Denkmäler, und vor allem die großen Stelen, nach den Regierungsjahren des Königs datiert werden, so daß nicht der Name, sondern die Jahreszahl das Wichtige ist, das ist zum erstenmal in der Geschichte im Mittleren Reich durchgeführt, und unter Sesostris I. am höchsten gesteigert. Aus dem Fluß der Zeit ist ein

Abb. 7. Unterteil einer Statue für NeuserRe, von Sesostris I. geweiht. London 48 (870). Schwarzer Granit, Höhe 33 cm. Vgl. § 653

bestimmtes, durch die Zahl sich abhebendes Jahr herausgeschnitten und durch die Nennung im Wirklichen befestigt. Dieses Bewußtsein für die Jahreszahl ist einmalig in der ägyptischen Geschichte und verschwimmt schon unter dem Enkel, Sesostris II. Aus dem Ende der Dynastie, bei zahlreich erhaltenen Stelen, kommen genau mit der Jahreszahl datierte Denkmäler kaum mehr vor.

Daß dieser ganz wache, bedrängende Sinn für die Gegenwart verbunden ist mit einem ebenso wachen Sinn für die Vergangenheit, — wie das bei der Art der ägyptischen Erinnerung nicht anders sein kann —, bezeugen die langen Reihen früherer Gaufürsten in den Gräbern von Mer, bezeugen die Aufzählungen früherer Ereignisse in Beni Hasan, bezeugen die Denkmäler von der Sinaihalbinsel. Am eindruckvollsten in dieser Hinsicht sind die schon erwähnten Statuen, die Sesostris I. im Tempel von Karnak für seine Vorfahren geweiht hat, und in denen nachträglich die für die Erinnerung notwendigen
T. 25 Denkmäler aufgerichtet sind, von denen aus wiederum eine Entwicklung erst möglich wird.
§ 653, 798 Die Statuen für NeuserRe, SahuRe und Antefaa sind wiedergefunden worden.

Da nun dieser vergangenheitsschwere Blick in der Gegenwart nicht einen Zustand, sondern einen Wandel, ein Werden und Vergehen sieht, da der Geist nicht nur von der Vorstellung, sondern von der Erfahrung eines Zusammenbruchs aller menschlichen Dinge aus dem Beispiel des Alten Reichs gefüllt ist, so muß sich diese Nüchternheit des Blicks zu wahrer Skepsis wandeln, und zum erstenmal bricht der echte Pessimismus über das Dasein hervor, der nicht in den Niedergangszeiten, sondern gerade in den leidenschaftlich wirkenden Menschen und Zeiten zu finden ist, und ähnlich als zeugendes Element zu ihrer Aktivität gehört, wie die Erinnerung zur Entwicklung. Dieser bedrängende Pessimismus ist in den literarischen Denkmälern bezeugt, dem Gespräch des Lebensmüden, der Lehre Amenemhets I., und, direkt aus dem Blick in die Zeit sich ergebend, in der Lehre ChacheperRe-Senebs:

„Ich denke nach über das, was geschieht, über die Dinge, die durch das Land hin geschehn: Verwandlung tritt ein, es ist nicht mehr wie im vorigen Jahre, und ein Jahr lastet schwerer als das andere..."

Zwar unter Sesostris I. verharren die plastischen Denkmäler noch in ihrer Unerschütterlichkeit, aber wenn hundert Jahre später die volle Weite und Schwere dieser Gesinnung auch von der bildenden Kunst übernommen und ausgedrückt wird, so ist diese künftige Entwicklung nicht verständlich, wenn nicht schon hier, im Anfang der Dynastie, die Notwendigkeit und das Vorhandensein des Blicks über die Zeit und der tragischen Gesinnung anerkannt wird.

Dieser in allem wache Sinn muß auch die politische Lage Ägyptens ganz anders sehen, als es das Alte Reich getan hat. Und da die eigentliche Denkmalsplastik im Mittleren Reich ganz
T. 33—35 untrennbar mit den Zuständen des Staates zusammenhängt, so ergibt sich das Verständnis der Statuen Sesostris I. aus Ober- und Unterägypten erst aus diesem politischen Gesichtspunkt. Aus

ihm auch erklärt sich, wie das Neue Reich gerade an die oberägyptischen Bilder Sesostris I. anschließen konnte.

Das Handeln und künstlerische Denken des Alten Reichs beruht auf einer naiven Gleichsetzung von Menschheit und Ägypten, einer Gleichsetzung, deren innere Berechtigung noch heute jeder anerkennt, der wirklich vor den Denkmälern steht. Hierin ist ein vollkommener Wandel eingetreten. Der Zusammenbruch, die zu vermutende Fremdherrschaft, — das alles sind Lehren, die dieses im Alten Reich so sichere Gefühl ganz zerstören mußten. Das Ägypten des Mittleren Reichs steht in einem durch mannigfache Beziehungen untereinander verknüpften Staatensystem um das Mittelmeer herum; um es zu regieren, ist ein ausgebildeter diplomatischer Apparat nötig. Die Isolierung und das Gefühl, allein auf der Welt zu sein, hat ganz aufgehört. Die Berichte und Produkte aus dem Ausland werden begierig aufgenommen; Literaturstoffe und Grabfunde beweisen es. Sesostris I. ist nun der eigentliche Realpolitiker des Mittleren Reichs gewesen. Er hat den neuen Zustand der Welt und die Stellung Ägyptens in ihr anerkannt; er hat, mit dem Wirklichkeitssinn seiner Generation, die fremden Völker als Staaten gesehen und dementsprechend gehandelt. Er hat also in sich, anstatt wie das Alte Reich vor allem den Menschen, nun vor allem den Ägypter gesehen, der von den übrigen Menschen sich unterscheidet. Gerade diese Gesinnung brauchte das Neue Reich.

So ist ein Streben nach nüchterner Wiedergabe dessen, was wirklich da ist, das äußere Kennzeichen der Königsplastik in Oberägypten. Dieser nüchterne Sinn ist ja deutlich mit der oberägyptischen Privatplastik verwandt, von der nur die größere Einfachheit und Geschlossenheit die königlichen Denkmäler unterscheidet. In zahlreichen scheinbar kleinen Zügen ist, um dieses Wirklichkeitssinns willen, die Plastik Sesostris I. vorbildlich für das Neue Reich geworden. Wenn z. B. in den früheren Statuen die Uräusschlange am Kopf des Königs sich bäumte, so war diese Schlange so wirklich wie der Herrscher selbst. Jetzt, unter Sesostris I., ist die Schlange nicht mehr lebendig, sondern wird abgebildet als ein Schmuckstück, das zur Tracht des Königs gehört. Die sachliche Anschauung, wie der König in dieser Tracht wirklich aussieht, ist an die Stelle der Vorstellung von ihm getreten. Das Gleiche beim Kopftuch und seiner Gestaltung; das Alte wie das folgende Mittlere Reich hat im Kopftuch jedesmal etwas lebendig Fallendes, zu jeder Plastik neu zu Ordnendes gesehen; unter Sesostris I. ist es ein Helm (wozu es in Wirklichkeit längst geworden war), eine Kopfzier, die den Bedürfnissen des besonderen Kunsthandwerks unterworfen ist. Der Gesamtbegriff des Königs also, wie er in der Plastik erscheint, ist unter Sesostris I. in Oberägypten kühler und sachlicher, als er bisher war; die ursprüngliche religiöse Empfindung dem König gegenüber schwindet. Aus dieser kühlen Bildung des Königs kann sich die Plastik leicht zu einem dekorativen Element im Tempel entwickeln, als was sie im Neuen Reich vornehmlich benutzt wird.

§ 135, 139, 152, 159, 163

§ 290—292

§ 37—85

Da nun, vom Alten Reich her, jede Einrichtung der ägyptischen Kultur, jede Form und Idee der Plastik so ganz darauf eingestellt gewesen ist, daß dieses Niltal die Welt sei, daß, hier sein Haus zu haben, die Ewigkeit verbürge, so kann es in dieser entscheidenden Zeit des Mittleren Reichs nur zwei Möglichkeiten geben: entweder alles von innen heraus umgestalten und verwandeln, oder die Umwelt ausschließen und ignorieren. In den oberägyptischen Denkmälern Sesostris I. ist die Isolierung Ägyptens erprobt. Es beginnt in dieser Zeit, eben aus der Erkenntnis, daß es außerhalb des Niltals noch Menschheit gibt, das Bestreben, den eigentlich ägyptischen Staat zusammenzuhalten und vor dem Zerfall durch Vermischung mit dem Fremden zu

schützen. Es beginnt die bewußte Abschließung Ägyptens, — im Mittleren Reich nur hier festzustellen. Und das ist die andere, die eigentlich politische Bedeutung der oberägyptischen Plastik unter Sesostris I.: in ihr ist der Staat gegen das Fremde gehalten, in ihr ist ein Wall um das Ägyptische geschlossen. Und je mehr gegen die Skepsis und gegen das Ausland ein solcher Halt notwendig wird, desto bewußter wird der Staat in dem Denkmal des unbekümmerten Königs gesichert.

Das ist nun vollends für das Neue Reich vorausgedacht und vorausgehandelt. Das Priestertum des Neuen Reichs war jedem offenen Verkehr mit dem Ausland feindlich, weil der, welcher mit fremden Kulturen in Berührung kam, die Grenze ägyptischer Götterherrschaft greifbar spüren mußte. Die 18. Dynastie hat, kulturell, die Isolierung, die Verheimlichung Ägyptens durchgeführt. Innerlich also beginnt die Geschichte des Neuen Reichs in der oberägyptischen Plastik der Epoche Sesostris I. Wenn das Ägypten des Neuen Reichs ganz in Oberägypten zentriert ist, (wofür die Verlegung der Residenz nach Theben genau so typisch ist wie ihre Verlegung nach Norden für die 12. Dynastie), wenn endlich die ägyptische Geschichte in jene Geheimnistuerei und Absperrung ausgemündet ist, die den späteren Besuchern so aufdringlich entgegentrat, und die von den Griechen als ägyptisch an sich aufgefaßt und bekanntgemacht wurde, so ist hier, unter Sesostris I., in dieser Zeit nüchternen Denkens, der Grund dazu gelegt.

X.

Daß die große Gestalt des Königs in Oberägypten nicht begriffen sei, kann man nicht behaupten. Aber der Zusammenhang von Schicksal und Staat, der schon in der Statue Amenemhets I. aus Tanis erkannt ist, wird von den Oberägyptern nicht gesehen oder wenigstens nicht dargestellt. In dieser Zeit scheint nur erst das Delta das Menschliche im Staat zu sehen. So ist auch nur im Delta diese große Gestalt zum Bild geworden; damit sind die vier Kolossal-
T. 36—41 statuen Sesostris I., von denen wir Fragmente besitzen, allen oberägyptischen Werken entgegen-
§ 640 gesetzt. In ihnen ist die eigentliche Linie des Mittleren Reichs, eben von der Statue Amenemhets
§ 407—418 her, weitergeführt.

§ 82, 98 Zum erstenmal wieder seit dem Alten Reich ist die Herrschaft des Rechten Winkels ge-
§ 331 sprengt. Unter der Gestalt dehnt der Sitz sich so, wie der Rhythmus feierlichen Thronens es fordert. Das Zuchtmittel, mit dem die Einiger des Reichs die gelockerte Einheit der künstlerischen Tradition wieder befestigt haben, ist nun nicht mehr nötig. Wenn die Plastik zum schrägen
§ 300, 304 Sitz zurückkehrt, denn es in der Wirklichkeit nicht geben kann, der aber den inneren Gesetzen der Architektur gehorcht, dann können die Nachahmung der menschlichen Gestalt und die des Steins einander durchdringen; es gibt wieder Plastik im letzten Sinn.

Denn nicht in Rechten Winkeln erreicht die Architektur in Ägypten ihre Urform, sondern in leichten Böschungen, wie sie lagerndes Gestein, wie sie ein Felsabhang zeigen kann. Zu solcher Natürlichkeit der Lagerung ist die Architektur unter Sesostris I. wieder hindurch-
§ 335 gedrungen, und in den Formen des Sockels, der Lehne, des Rückenpfeilers ist sie wiederholt. Aber das geschieht nicht auf Kosten der menschlichen Gestalt, sondern mit gleicher Stärke ist diese an der Freiheit und Natürlichkeit beteiligt. Der Deltamuskel, der in kantigen Paketen die

Schulter umspannt, und aus dem sich der Arm mit Beugern und Streckern hervorschiebt; das die Schulter krönende Akromion; der starke Rücken, in dem sich die Schulterblätter und Muskeln wunderbar abzeichnen; das Aufwachsen des Halses aus dem Nacken; die massigen Brustmuskeln, zwischen denen wie in einer Grube das Amulett hängt, — alle diese Einzelheiten bilden einen Körper von solcher Großartigkeit und Gewalt, wie ihn die ägyptische Kunst weder vorher noch nachher geschaffen hat. Plötzlich verjüngt sich dann die ganze Schwere des Oberkörpers zu der Schlankheit, mit der aus dem Rippenkorb die Lenden niedersinken, indem leicht die Kanten in Flächen sich wandeln und so aus dem quergestellten breiten Schultergürtel die achtseitig schräggestellten Weichen werden. Und obwohl, bevor der Arm wegbrach, die vordere Hälfte des Körpers nicht mit der hinteren zusammengesehen werden konnte, sind doch die Flächen der Brust und die des Rückens einheitlich zusammen gedacht. T. 36, 38 T. 39 § 221 T. 39

Nicht in der vermehrten Angabe von Muskeln liegt das, was diese Statuen von allem unterscheidet, was Ägypten sonst gebildet hat, sondern in der Spannung ihrer Massen. Die Muskeln und Körperform sind gegeneinander abgewogen, sind bereit, ineinanderzugreifen und zu arbeiten. Der Körper ist ein Organismus, und die Fähigkeit, sich organisch zu bewegen, ist in ihm ausgedrückt. Was das für die innere Geschichte der Kunst bedeutet, wie schroff das den Statuen aus Lischt entgegengesetzt ist, kann erst im Zusammenhang des ganzen Übergangs unter Amenemhet II. deutlich werden. Denn an Genauigkeit der Muskelangabe sind die Statuen aus Lischt diesen Denkmälern ebenbürtig; aber wie in ihnen die Architektur noch nicht frei und natürlich sich bewegt, so sind auch die Körper noch nicht frei, sich zu bewegen. Das Neue Reich hat weder die Lischter- noch die Delta-Statuen Sesostris I. an Naturgewalt, an Kenntnis des Körpers und an Dichte der plastischen Wiedergabe erreicht (die Epoche Echnatons muß hier ausscheiden); ja schon die Statuen der ferneren 12. Dynastie bleiben hierin zurück. Das Alte Reich hat in den besten Werken die gleiche Kraft der Körperbildung besessen, aber von seiner Naturnähe und eindringlichen Beobachtung unterscheiden sich die Körper Sesostris I. durch die ihnen eingebildete Bewußtheit. Der Körper ist in einheitlichem Rausch, er ist pathetisch durchgebildet, erdichtet als das Bild eines Übermächtigen. Der Herrschende ist im Körper dargestellt.

Dazu kommt das Gesicht mit einer ebenso neuen Organisation. Die Schminkstreifen stoßen nicht mehr in der Mitte zusammen, sondern senken sich über der Nase nach unten, sie biegen sich um das Auge. Sie führen auch nicht gestreckt zum Ohr zurück, sondern messen die tiefe Höhlung aus, die hinter dem Brauenbogenrand und vor der Schläfe eingelegt ist. Natürlich, wenn in der Mitte die Einheit der Schminkstreifen durch die Senkung unterbrochen wird, wenn innen jedes Auge seinen eigenen Rand erhält, so auch am äußeren Augenwinkel; eins zieht das andere nach sich. Der untere Schminkstrich folgt nicht mehr der Richtung des oberen Lides, sondern der des unteren; er zwingt dadurch den oberen Streifen, nach oben auszuweichen und zu einem S-Schwung sich zu krümmen. Aber damit ist die Aufgabe der Schminkstreifen ganz verändert. Sie binden nicht mehr Gesicht und Kopf zusammen, sondern sind den Augen untergeordnet; und so werden sie bald überhaupt fehlen können. T. 36, 38

Die großen Augen also, an Stelle der Schminkstriche, beherrschen, jedes für sich, das neue Gesicht. Sie hängen nicht mehr schräg zwischen Nase und Schminkstreifen, sondern sind auf dem unteren Augenlid, das ganz wagerecht läuft, aufgebaut. Der obere Lidrand schiebt sich wie

ein hoher Giebel zur Stirn hinauf. In beiden Winkeln reicht das Auge viel tiefer in den Kopf hinein als bisher. Der Hauptunterschied gegen die bisherige Bildung aber ist, daß das Auge, vom Profil her, scharf schräg in den Kopf hineingebaut ist. Es droht vornüber, es hängt nach unten: mit einem Wort, es ist auf Ansicht von unten her konstruiert. Die Folge ist, daß es unten, über den Wangen, tief im Kopf vergraben sitzt, so daß sich von dort förmlich ein Plateau zur Wange vorschieben muß, und daß es oben bis fast an die Stirn reicht und bis fast zur gleichen Höhe wie die Nasenwurzel nach vorn vorstößt.

Danach muß sich wieder die Stirn einrichten. Sie kann den Kopf nicht mehr mit einheitlicher Rundung umspannen, sondern bekommt, durch die vorgeschobenen Augen, eine klare Vorderfläche mit zwei Ecken an den Schläfen. Und weiter muß die Landeskrone folgen, die aus diesen Flächen dicht über der Stirn sich aufbaut, und deren große Schönheit aus dem Gegensatz des breiten Bauches gegen die unteren Flächen besteht, so daß in dieser Spannung zwischen Fläche und Bauch das gleiche Spiel wiederholt wird, wie es zwischen dem breiten Schultergürtel und den Weichen vermittelt. Die Krone wird so zu einem viel großartigeren Schmuck, als es die kleine und schmale Form sein kann, die in Oberägypten verwendet wird. Da muß dann auch die
§ 132 Uräusschlange fehlen, die vorher die Mitte des Kopfes betonte, jetzt aber die Vorderfläche in ihrer Wirkung stören würde. Aus der Herstellung des alten Zustandes, aus der Besinnung darauf, was zu einer Landeskrone gehört und was nicht, wird so ein Mittel gewonnen, die neue Organisation des Kopfes zu fördern.

In einem Gesicht, das von den Augen beherrscht wird, kann auch die Nase nicht bleiben wie bisher. Sie wird doppelt so breit, denn sie hängt nicht mehr einfach von dem Querbogen der Schminkstriche herab als senkrechte Teilung, sondern gehört als innere Umrahmung zu diesem Auge und zu jenem, — wie auch die Schminkstriche Umrahmungen geworden sind. Und die Wange kann nicht mehr voll sich runden, sondern steigt nur wie der untere Teil eines bauchigen Gefäßes empor bis zu dem scharfen Knick, mit dem sie gegen das untere Lid umbiegen muß. Der Mund ist, wie die Augen, mit seinen Winkeln viel tiefer in den Kopf hineingeschoben als bisher; so ist der Umfang des Kopfes überall durch die selbständigen Wölbungen unterbrochen. Die Mundwinkel sind leicht gesenkt, und die Unterlippe ist stark unterhöhlt. Dadurch wächst die Bedeutung der Halbkreisformen, die sich von seitwärts her gegen den Mund drängen, und in denen sich die Mundwinkel fangen.

In diesen Denkmälern ist der Staat verwandelt. Er ist kein göttlich und unwiderruflich gesichertes Gebilde, sondern ist auf die Persönlichkeit eines Menschen gestellt. Diese Persönlichkeit ist so geweitet, daß in ihr das menschliche Schicksal umfaßt ist, und aus dem Verkehr zwischen dem Schicksal erlebenden König und dem dieses Schicksal widertönenden Volk ist der Staat entfaltet. Und noch über die Statue Amenemhets I. hinaus: nicht in einem dauernden, sondern in einem einmaligen, handelnden Menschentum ist er gesehen; nicht in der Gestalt des Königs überhaupt, sondern in der Gestalt des großen Sesostris. Daher sind die Bilder nicht zeitlos, sondern sind Denkmäler des heute Geschehenden, dessen vorübereilende Wirklichkeit in ihnen befestigt ist. Die Statuen Unterägyptens, errichtet von den Menschen seiner Zeit, sind die größte Darstellung, die Sesostris I. von den Völkern, die seine Wirkung erreicht, je erfahren hat.

Ein solches Bild, eine solche Erfassung des Staates in dem großen Sesostris, ist nur möglich in einem Lande, das der innerägyptischen Abgeschiedenheit entzogen ist, das Umblick genug

hat, den Herrscher in seiner ganzen Größe zu sehen, ohne sich mit ihm zu identifizieren, das imstande ist, die Taten dieses Herrschers in Schicksal umzubilden. So sind notwendig diese Denkmäler in das Delta zu verweisen, das einzige Land, in dem der Ägypter zu diesem Überblick gelangen konnte, weil die Freiheit und die Gelöstheit des Mittelmeers mit seinem Völkerverkehr von allen Seiten hereindrang.

Nie in der ägyptischen Geschichte haben sich Oberägypten und Unterägypten deutlicher gegenübergestanden als jetzt. Denn um dieses neuen Zusammenhangs mit der Außenwelt willen hat Theben sich auf sich selbst zurückgezogen. Es hat sich verschlossen gegen die Weite, um die Kraft rein zu erhalten, und so hat in dem Halt seiner Plastik das künftige Jahrtausend des Neuen Reichs bestehen können. Und hier nun das Delta, das in der gleichen Lage sich umgekehrt, sich eigentlich menschlich entscheidet, das sein Ägyptertum auf ganz neue Basis stellt, das sich jetzt, da die Weite vorhanden ist, selbst weit auftut und den ungeheuren Versuch unternimmt, die naive Leistung des Alten Reichs, welches in seinem Staat die Menschheit umfaßte, in voller Klarheit und bei unendlich geweitetem Horizont zu wiederholen. Zu diesem Unterfangen sehen wir die Denkmäler eingerichtet. Und obwohl infolge des erweiterten Weltbildes die gesamte überlieferte Formensprache und Geisteswelt des Alten Reichs überwunden werden muß und versinkt, gehört um dieser inneren Weite willen die 12. Dynastie doch als der andere Bogen zum Alten Reich. Denn dies ist die Bahn, auf der das Mittlere Reich fortgeschritten ist. Zwar sind aus den nächsten beiden Generationen königliche Denkmäler aus Oberägypten nicht erhalten, aber aus den übrigen Denkmälerreihen und aus den Bildern Sesostris III. kann bestimmt geschlossen werden, daß schon unter Amenemhet II. diese Deltakunst sich auch in Oberägypten durchgesetzt hat. Erst die 18. Dynastie hat an Sesostris I. den Oberägypter angeknüpft. § 727—751

Der Reichtum des Bildes, den die Generation Sesostris I. in ihren Werken zu erkennen gibt, vollendet sich schließlich in der großen zeitlichen Entwicklung, die von der mit seinem Namen gezeichneten Plastik umspannt wird. Sie noch einmal zu beschreiben, ist nicht nötig, da an den verschiedenen Werken der Könige und an der Privatplastik sie hinreichend erklärt ist. T. 42—45 § 641—654 § 763

Der Kopf einer Sphinx aus Karnak, die Statue aus dem Faijum reichen in ihrer geistigen Haltung in die Generation Amenemhets I., ja eigentlich bis zu Mentuhotep zurück; und in den spätesten Bildern, den beiden Holzstatuetten aus Lischt, scheint schon die Zeit Sesostris III. heraufzudämmern. Denn obwohl man sie ihrer Art und Größe nach nicht zu den bahnbrechenden Werken zählen kann, übertreffen sie doch an Vertiefung, an Öffnung in das, was nun kommen muß, noch die Deltastatuen. Der Körper ist hinreißend groß gebildet und damit ohne diese Deltawerke nicht denkbar; das Gesicht aber ist noch weiter verwandelt. Schon gräbt es sich ein um den Mund mit Falten und Formen, auf die ein Zauberspruch nicht mehr gesprochen werden kann, und dunkel zeigt es sich an, was die Folge der getroffenen Entscheidung sein muß. Die Hieroglyphen des Gesichts anzutasten, über denen die Sprüche schweben, ihren Sinn zu verändern hat das Delta unternommen. Es will die Meinung der eigenen Zeit gegen die Ordnung eines Jahrtausends setzen, ein neues Gefühl für das, was wahr ist, gegen die alte Bindung, die alte Religion. Da beginnen die Stützen dieser Religion wegzusinken; die kleinen Holzstatuen machen zum erstenmal es deutlich, was zu vollbringen ist. T. 33, 42 T. 46

XI.

Zu der gleichen Epoche, deren gewaltiger und kriegerischer Fürst Sesostris I. ist, gehört auch die Zeit Amenemhets II., seines friedlichen Nachfolgers, unter dem das Erreichte ausgebaut und zu großer Schönheit veredelt wird. Je mehr der ganze Ablauf der Geschichte des Mittleren Reichs in der Forschung hervortritt, desto mehr läßt diese erste Blüte der 12. Dynastie
§ 511 sich als die eigentliche Höhe dieses Zeitalters erkennen, als diejenige Zeit, in der eine überreiche Fülle der Möglichkeiten und Gestaltungen nebeneinander sich findet, in der unter dem Schutz des Uralt-Ererbten die Entwicklung in ihrem ersten drängenden Stadium ist, und der gegenüber die andere große Epoche des Mittleren Reichs, die Generationen Sesostris III. und Amenemhets III., zwar von mächtiger Energie, aber von eingeengter Notwendigkeit ist. Die Zeit Ame-
§ 523—540 nemhets II. ist die Zeit des Wandels. Architektur und Relief sind am Ende seiner Regierung
T. 53 schon in die andere Welt hinübergetreten. Die wenigen Werke der Plastik jedoch, die man fest mit seiner Regierungszeit verbinden kann, müssen noch an die Periode Sesostris I. angeschlossen werden. Von großer politischer Bedeutung des Königs reden sie nicht, aber jedes von ihnen ist ein Wunder an Schönheit.

T. 48—50
Abb. 60 Voran, als einziges Bild des Königs selbst, steht die große Sphinx im Louvre.
§ 655—665 Erst in diesem Gesicht gelangt die Organisation, wie sie in den unterägyptischen Statuen
T. 36, 38 Sesostris I. gesucht ist, zu ihrer klassischen Form. Weit über den Vorgänger hinaus geht, bei größter Verwandtschaft aller bestimmenden Teile, die architektonische, die sozusagen traumhafte und unbewußte Schönheit, mit der der Kopf durchgeformt ist, und aus dieser absichtslosen Vollendung leuchtet wieder jene menschliche Güte, die schon in der Statue Amenemhets I. zu finden war. Die neue Aufgabe der Schminkstreifen ist geklärt. Indem sie jedes Auge umgeben, indem sie die Vertiefung der Schläfe ausmessen, schieben sie einen belebten S-Schwung gegen den geraden Kopftuchrand, von dem sie sich also als Teile des Gesichts ablösen, anstatt wie früher ihn zu unterstützen. Die schrägstehenden Augen sind in den Winkeln so tief in das Rund des Kopfes hineingesenkt, daß sie ihn fast zu sprengen drohen. Aber trotzdem ordnen sie sich leichter dem Gesicht ein, als die große starrende Hieroglyphe des Auges bisher, denn sie sind mit der Umgebung zusammen modelliert. Jeder Schwellung antwortet ein Nachgeben der Umgebung, und so ist das Bildhauerische zur freien Entfaltung gelangt und bändigt die Zeichensprache des Gesichts. Dieses Fortschreiten über den früheren Ansatz hinaus gibt dem Gesicht den Ausdruck des Einmaligen, das nicht in ewiger Wiederholung gesichert ist, sondern morgen sich verändert haben wird. Schon öffnet sich die Einheit der Wange, unter den Augen, um eine Zwischenform, dem Augenschließer entsprechend, aufzunehmen, deren Dreieck gegen den inneren Augenwinkel hin verschwindet. Der feine Lippenrand des Mundes läuft zwar noch ungebrochen durch, aber schon gewinnt die Mundspalte ein nervöses Eigenleben. Schon teilt sich die Masse der Unterlippe ein wenig über dem Kinn, schon ist dieses Kinn fest und stark geworden und bekundet einen bestimmten Willen; — so kündigen in diesem Gesicht künftige Hebungen, künftige Wandlungen sich an, wie von ferne ein blaues Gebirge die Täler und Tiefen ahnen läßt, zu denen sich seine Kette beim Näherkommen auseinanderschieben wird.

Die Schärfe der Einzelformen bleibt doch machtlos gegenüber der Kugelgestalt des ganzen Kopfes. Die Rundung der starken Kinnladen läßt unter den Ohren eine Verengerung entstehen;

und indem so das Gesicht als Kugel unter dem Kopftuch verschwindet, wird die ganze Hülle des Kopftuchs zu einer zweiten Schale um die gleiche Kugel. Wenn überhaupt, dann an diesem Kopf hat die strahlenförmige Fältelung der Seitenflächen einen Sinn: unaufhaltsam zu einem Mittelpunkt des Kopfes zusammenzueilen, und dadurch wiederum ihn als Rundung darzustellen. Damit ist nicht nur die Lage der Falten ganz verändert, sondern in ihnen ist zum erstenmal erprobt, Gesetze und Lagerungen der Plastik zeichnend zu verdeutlichen, — wie die Gesteinsschichten die Struktur eines Gebirges aufzeigen. Hier kommt ein bildnerisches Prinzip zur ersten Anwendung, das bald die ganze Plastik beherrschen wird, und das in dieser Form in der ganzen Geschichte der Kunst nicht wieder verwandt ist. § 64, 96

Durch diese Strahlen also (und alle anderen Formen sagen dasselbe) ist ausgedrückt, daß Gesicht und Kopf als Einheit empfunden sind. Was früher die Schminkstreifen leisteten, wenn sie die Gesichtsfläche in den Kopf banden, das ist nun in die innerlichere Sprache der Gesichtszüge und der Fältelung übersetzt. Dieser ausgesprochen runde Kopf ist über eine ebenso ausgesprochen ebene Brust gesetzt, die durch das feine parallele Streifenwerk des Umhangs verbreitert und in eine mächtige Fläche verwandelt ist, und die mit scharfen Winkeln in die Flanken umbricht.

In diesem Gegensatz wird die Organisation der Plastik klar, die immer wieder aus parallelen und konzentrischen Strahlen, aus Rechten Winkeln und Kreisen, aus geraden Flächen und aus Kugelformen gewonnen ist; wobei die endgültige Oberfläche nie das nackte Gerüst vorbringt, sondern es leis verändert und hin und her sich biegt, so wie dichter Efeu einen Pfeiler umwächst. Bart und Zopf ruhen in rechtem Winkel zueinander über der Schulter; die Zeichnung des Zopfs ist streng parallel; die Bartstütze stand senkrecht zur Brust; die Falten des Kopftuchs wachsen senkrecht wie an keiner anderen Plastik Ägyptens aus Stirn und Kopftuchrand empor: — so werden die Rechten Winkel, die Gesetze der Plastik, leicht gehalten und schräg gelagert.

Auch der Leib ist so gebaut. Auf die wagerechten Parallelen der schmalen Basis schlägt das senkrechte Gittersystem der Tatzen, und die Basis wird von diesem flächigen System aufgesogen. Sie gehört in die Plastik hinein und führt dieselbe Melodie von Parallelen und Rechten Winkeln fort. Durch sie hindurch sinkt die Schwere der natürlichen Architektur und verbindet sich mit dem Erdboden; es ist als ob die Sphinx direkt auf der Erde liege. In bewußtem Wechsel, nach außen und nach innen, heben sich das vordere und das hintere Sprunggelenk aus der Senkrechte heraus. Kaum deutet sich der Knochen des Kniegelenks in dem weichen Schenkel an. Der Schwanz, der nie wieder so wuchtig und gleichmäßig durchläuft, scheint doch in keiner Weise den Schenkel, um den er sich schlingt, zu hemmen. Hinten, wo der Rücken sehr flach abfällt, ist kein Rückgrat angemerkt, sondern ein ruhiger Bogen schwingt sich von der einen Seite der Sphinx zur andern hinüber. Mit ebenso glücklichem ungebrochenem Schwung gleitet der Umriß des Leibes vom Rücken zum Bauch nieder, keine Weichenlinie fängt ihn auf. Ineinandergedreht sind der aufsteigende Schwung der Schultern und der niederhängende des Umhangs, und ein wunderbarer, kaum gemilderter Winkel endlich vermittelt zwischen der Fläche der Brust und den mächtig abfallenden Pranken. § 324, § 597

Der Zusammenklang, der sich aus allem ergibt, beruht nicht auf einer Spannung der Einzelteile untereinander, sondern ist eine aus der Stärke des inneren Gefüges leicht sich ergebende Einheitlichkeit, wie die einer Klangfigur oder einer Tanzgruppe. Das Einigende liegt nicht

in der Oberfläche, sondern in dem sicheren inneren Gerüst des Werks. Jedes Glied, obwohl sie alle voll sich ausleben, fügt sich ins Ganze. Von dieser inneren Einheit her sind die Sonderformen und Sonderwölbungen, wie wir sie sonst an Sphinxen kennen, aufgesogen. Und mit derselben Einfachheit bleibt der Füllstein stehen, unter den Ohren, den Brustlappen, an den Pran-
T. 26—30 ken und am Leib. Er wird nicht, wie in den Sitzstatuen von Lischt, gegen den Körper der Sphinx oder gegen die Einheit des Steins ausgespielt, sondern gehört zum Körper des Steins. So spricht die Vorstellung des Steins mit gleicher Stärke wie die Vorstellung der Gestalt, und beide sind eins geworden. Nur zwei- dreimal in diesem runden Stein ist ein Gegenschwung eingesetzt: in den Pfoten, in den Weichen; und wie ungeheuer wirkt diese Sparsamkeit! Es ist wunderbar, daß das Delta noch in diesem Augenblick einer solchen Art von Einheit fähig ist, die sich ohne den Ausdruck von Absichtlichkeit wie ein Geschenk einzustellen scheint.

Die eigentlich unnachahmliche und umfassende Leistung dieser Zeit ist nun die Schärfe, die dem Detail trotz des kolossalen Maßstabs erhalten ist, und die einen bei jeder Nahansicht mit
§ 443—484 gleicher Bewunderung erfüllt. Wir sind im Mittleren Reich an eine Subtilität des Handwerks gewöhnt, wie andere Zeiten Ägyptens sie nicht gekannt haben, an strengste Verwendung von Zirkel und Lineal, an sicherstes und sparsames Formempfinden, an Arbeit in kleinstem Maßstab; trotzdem bleibt die Anwendung solcher Feinheit an einem Kolossalwerk bedeutsam für den ganzen Sinn dieser Plastik und für die Geschichte der Kunst überhaupt.

§ 209 Der Halskragen, der Kopf und Umhang trennt, ist aus kleinen und in jedem Glied sauber ausgeführten Perlen zusammengesetzt. Er rückt, trotzdem er fünfreihig ist, dicht unter dem Hals zusammen. Plötzlich wird klar, daß dieser Halskragen und seine Perlen nicht in dem gleichen Maßstab vergrößert sind wie die ganze Figur, sondern daß die Einzelglieder annähernd natürliche Größe behalten haben und durch Vermehrung, nicht durch Vergrößerung, den erweiterten Raum, der für sie frei ist, ausfüllen. Sie würden, wenn man den Hals auf menschliche Größe zurückführte und sie ebenso verkleinerte, eine nicht bekannte und nicht herstellbare Winzigkeit bekommen. Und so ist auch das übrige Detail behandelt, mit einem Blick ist es zu umfassen und mit Zahlen leicht zu belegen: die Fältelung des Kopftuchs, die Reihen des Umhangs, die Tiefe des Reliefs in den erhaltenen Hieroglyphen, die Wellen des Bartes.

Wenn aber, in den deutlichen Kleinformen, jeder Teil dieser Plastik mit immer gleichbleibender Schärfe und Durchdringung gemacht ist, so bezeugen sie die gleiche Durchdringung für das Ganze, so kann man an ihnen ablesen, daß jeder Fleck des gewaltigen Leibes, jeder neue Zentimeter mit der gleichen nie nachlassenden Kraft und Sorgfalt abgehandelt ist, daß in dieser Sphinx eine Feinheit des plastischen Gewebes vorliegt, wie sie von den späteren Werken nicht mehr erreicht wird, eine Durchdringung der gesamten Plastik, wie sie das Alte Reich nicht so und das Neue Reich nicht entfernt mehr aufzuweisen hat.

Hier steht die Beschreibung an der Stelle, wo aus dem Gebrauch der Plastik ein künstlerisches Gesetz sich entwickelt, an der Stelle, wo zum erstenmal die neue Aufstellung der Plastik, im hellen Licht und vor den Augen, sich auszuwirken beginnt, mit einem Wort, wo die Bedrängungsplastik in die Sichtplastik sich hinüberwandelt. Schon in den unterägyptischen Werken
T. 36—41 Sesostris I. ist dieses Gesetz wirksam, hier aber ist es klar ablesbar. In ihm ist nur der Anfang, nur das erste Auftreten dieser Entwicklung gegeben, deren immer breitere Auswirkung nun in jedem weiteren Werke nachzuweisen sein wird, bis dann die gesamte Einheit der neuen Ordnun-

gen wieder erklärend auf dieses erste Phänomen zurückleuchten kann, und es, als ein Glied, in die Kette der Geschichte schließt.

Denn auf keine Weise wird man aus der Sparsamkeit der Einzelwölbungen und aus der Behandlung des Details auf eine innere Uneinheit des Werks, entstanden bei der Vergrößerung, schließen dürfen. Vielmehr ist es gerade das Erstaunende, daß die äußerste Durchdringung des Einzelnen die Einheit des Ganzen nicht zerstört hat, daß die innere Struktur der Plastik geklärt, nicht gesprengt ist. Hier liegt ein besonderer, ein außerordentlicher Begriff der Maßstäbe vor, den die Ägypter nur in diesen mittleren Generationen der 12. Dynastie aufstellen konnten. In dieser Zeit wirkt sich der kolossale Maßstab dahin aus, daß einerseits alle Einzelheiten sparsam zusammengefaßt werden, daher die vielen Sonderangaben zu den wenigen großen Schwüngen vereinfacht werden, die über weite Entfernungen hin wirken können, und daß andrerseits das Detail als solches übersehbar bleibt, und vermehrt, nicht vergrößert wird. Das bedeutet die Erhaltung des Intimen im Kolossalen.

§ 522

Da alle Größen relativ sind, so muß, wenn etwas als intim, als klein auf uns wirkt, ein ganz bestimmter und zu uns gehöriger Maßstab zugrunde liegen. Das menschliche Auge und seine Auffassungsfähigkeit bildet diesen Maßstab. Damit etwas als klein und intim erscheinen kann, muß es in seinen Maßen nach dem Auge eingerichtet sein.

Da nun keine Bildung an einer Plastik dieser Zeit denkbar ist, die nicht um der Bedrängung willen vorhanden wäre, so muß die Übersehbarkeit des Details gerade um des Verkehrs zwischen Plastik und lebenden Menschen willen beibehalten sein, so daß mit jeder dieser Einzelformen, da sie das menschliche Maß einhalten, der Mensch auch innerhalb des kolossalen Gesamtwerks in Beziehung treten kann.

Also verschlingen sich hier die Bedrängung und der Blick; dem Werk ist die Fähigkeit, bewirkt zu werden und zu wirken, nicht genommen, aber diese Fähigkeit beginnt sich des Auges als Leiters, als Trägers zu bedienen. Das war vorher, als die Statue verborgen stand, nicht möglich. Die Bedrängung wird sozusagen vom Blick geleitet, wie ein elektrischer Strom vom Draht geleitet wird. Dies ist von entscheidender Bedeutung für die gesamte Geschichte der Plastik.

Wenn diese Feststellungen richtig sind, muß erwartet werden, daß der menschliche Maßstab dem Detail auch bei der Verkleinerung in das Miniaturformat erhalten bleibt, daß also eine stark unterlebensgroße Plastik im Verhältnis zu ihren sonstigen Maßen große und zahlenmäßig verringerte Einzelheiten hat. Für diesen eigentlichen Rückbeweis sind die Statuetten aus Abydos anzuführen; besonders bezeichnend aber das Köpfchen einer Königin von einer Sphinx aus der Zeit Sesostris II., an dem sowohl die Haarsträhnen wie auch die Zotteln und Streifen des Umhangs ganz groß bleiben.

T. 61
T. 76

Demnach, in der Zeit zwischen Sesostris I. und Sesostris II., ist für die Einzelheit einer Plastik ein menschlicher Maßstab in allen Formaten festgehalten; er ist notwendig um der Bedrängung willen, die sich des Auges als eines Leiters bedient; er hindert die ästhetische oder wirkende Einheit des Werkes nicht, sondern fördert sie.

Das Intime also ist der Louvresphinx nicht verloren, und so besteht auch die Nahansicht weiter; der Blick wird immer aufs neue angesogen. Dann aber weist die Sphinx dem Beschauer einen Standpunkt in großer Ferne an, zu dem die volle Wirkung des Kolossalen hinübergreift; — wie auch der Schall einer Explosion in der Nähe alles erschüttert und in der Ferne vernehm-

bar ist, dazwischen aber eine Zone hat, die er nur leicht durchwellt. In dieser Einigung des Intimen und des Kolossalen sind die Ruhe und die Gewalt dieser Sphinx begründet, wie sie keiner anderen Sphinx eigen sind. Aus ihr entspringt das Metallene, Geschliffene, wie es wohl die ganze 12. Dynastie auszeichnet, und das doch hier in seiner kristallenen Helligkeit sich offenbart. Die Wildheit ist überwunden, die zuletzt in den Deltastatuen Sesostris I. hervorbrach; und noch vermag die gesellige Kraft der Menschen das Größte wie das Kleinste auf einmal zu umfassen.

Die Louvresphinx ist der Mittelpunkt der Geschichte der Plastik im Mittleren Reich; ja man kann sie als den glücklichen Augenblick in ihr bezeichnen. Die architektonische Vollendung ist erreicht und kann nicht mehr als in den besten Werken sich noch auf dieser Höhe halten. Die Vergangenheit ist weit genug geöffnet, daß alles Neue und Starke ein Heimrecht hat, und doch noch so kräftig, daß unter ihrem Schutz ein Ausruhen möglich ist. Vor diesem Werk kann man verweilen und braucht keine Drohung des Ehemaligen oder des Kommenden zu fürchten; beide Zeiten haben sich wie auf einer feinen Waage gegeneinander eingespielt. Wer die Durchdringung des Einzelnen und die Einheit des Ganzen, wer den Gedankenbau einer Sphinx, wie er hier aufgestellt ist, recht bedenkt, der wird diese Sphinx das größte Werk nennen, das aus dem Ägypten des Mittleren Reichs uns erhalten ist. Und so spricht das eigentlich Ägyptische, das fremde und doch noch in uns vergrabene Geheimnis dieses Lebens, nirgends ungehemmter zu uns als aus diesem Bild.

XII.

§ 763 Denn was ist eine Sphinx? Was lehren die Denkmäler über dieses Gebilde, in dem seit den Griechen die Denker immer wieder das Symbol eines über sich selbst nachsinnenden Menschen, das Symbol des sich selbst als Rätsel empfindenden Ägypters gesehen haben?

Die Einordnung des Königskopfs in einen Löwenleib bleibt bei aller Erfahrung immer ein künstlerisch besonderes Problem. Das Kopftuch in seiner Breitenentfaltung ist auf die Breite der menschlichen Schultern eingestellt. Nun soll der gleiche Kopfschmuck über einem Tierleib sich halten, der nach hinten, in die Tiefe, sich erstreckt, der durch schmale Schultern erst seine Geschmeidigkeit gewinnt. Das Neue Reich hat den Kopf weit genug erhoben, daß man den Leib darunter vergißt; aber so hat er keinen Anteil mehr an der Kraft des Leibes, und es ist betont eine Zusammenfügung. Das wollte das Neue Reich. Das Mittlere Reich hingegen will die Einheit des Steins, es will Kopf und Körper in einem ausgeglichenen Verhältnis zueinander. So ist
T. 49 zunächst der Kopf der Louvresphinx ganz dicht auf den Körper gedrängt; weiter aber, da ein viel zu kleiner Kopf sich ergibt, wenn sich die Kopftuchbreite nach den Schultern der Katze ein-
T. 50 stellt, ist das Kopftuch mit dem Kopf viel breiter gemacht als der Leib. Nun ist der Kopf von allen Seiten her wuchtig genug, den Löwenleib zu krönen.

Vor einer Sphinx des Neuen Reichs könnte man zweifeln, ob nicht vielleicht das Fehlen einer innigen Verschmelzung von Königskopf und Löwenleib einen Mangel an künstlerischer Kraft bedeute. Hier dagegen ist dieser Zweifel unmöglich. Denn aufs feinste, wie der herausgegriffene Zug beweist, sind die beiden Teile gegeneinander abgewogen. Wir sehen die künstlerische, die plastische Einheit umworben und erreicht, — und trotzdem bleiben Königskopf und Tierleib klar getrennt. Sie dürfen nicht miteinander verschmelzen.

Diese Tatsache ist entscheidend; sie muß hier deutlich gesehen werden, damit später klar wird, wie die Mähnensphinx das gesamte Wesen einer Sphinx verändert. Wenn Kopf und Körper, bei vollkommener Einheit des Werks, getrennt bleiben, so bedeutet das, daß eine ägyptische Sphinx eben auf der Wirklichkeit des Königskopfs und des Löwenleibs beruht. Beide müssen ihre gesamte Strahlung haben, damit eine Sphinx entstehen kann. Sie müssen fähig sein, aus sich heraus das Reich der bewegten Vorstellungen zu entfalten: der Königskopf die Vorstellung vom König, der Löwenleib die Vorstellung des Löwen. Das aber ist nur möglich, wenn jeder Teil, für sich und ungestört, die Bedrängung des lebenden Menschen ansaugen kann. Der König ist im Königskopf erreichbar, der Löwe im Löwenleib; keiner von beiden reicht weiter als seine Form, und jeder füllt die seine ausschließend aus.

Nun aber entbehrt eine Sphinx, wenn der Königskopf an den Löwenleib gerückt ist, der Einheit beider keineswegs, sondern ist aufs intensivste von ihr umgeben. Wie, nach der Bedrängung jedes einzelnen Gliedes, die Glieder nicht für sich bleiben, vielmehr ausdrücklich in der Bedrängung zum Ganzen vereinigt sind, so sind auch hier, in der Bedrängung, König und Löwe vereint. Vorauszusetzen ist dabei, daß der Kopf allein für den ganzen König, der Leib allein für den ganzen Löwen stehen kann, daß darin die Bedrängung genug Halt findet. Daß dies aber möglich ist und für die Bedrängung ausreicht, ja daß diese Beschneidung der völligen Gestalt unter Umständen notwendig sein kann, läßt sich aus den Zeichen der Hieroglyphenschrift beweisen. Daher ist die echte Sphinx nur für uns eine bloße Zusammenrückung, weil wir sie zu bedrängen nicht imstande sind. In der Bedrängung des Ägypters leistet sie die Vereinigung in jedem Augenblick. König und Löwe sind nicht getrennt, sondern vereinigt; diese Einigung aber ist nicht in der Sphinx fertig vollzogen und dargestellt, sondern muß an ihr in jedem Augenblick vollzogen werden. § 784

Diese Deutung ist gestützt in dem Gegenbeispiel der Mähnensphinx, für deren Verständnis wiederum die echte Sphinx die Voraussetzung bildet. Gleiche Überlegungen gelten aber für alle ägyptische Zusammenrückungen, unter denen die der Sphinx so verwandte Einheit von König und Horus in ihren verschiedenen Fassungen den Gedanken noch klarer erkennen läßt, der seine zugleich geistigste und natürlichste Lösung in der Statue Chefrens gefunden hat. T. 120–125

Wenn Hegel die ägyptische Epoche der Weltgeschichte als diejenige Zeit ansieht, in der der Geist sich selbst als Rätsel erkenne, sich aber zu lösen nicht imstande sei, so ist diese metaphysische Konzeption von den Tatsachen her nicht berührbar. Wenn er dagegen die Sphinx als ein beweisendes Symbol für diese Konzeption anführt: „Man kann die Sphinx als ein Symbol für den ägyptischen Geist ansehen: der menschliche Kopf, der aus dem tierischen Leib herausblickt, stellt den Geist vor, wie er anfängt sich aus dem Natürlichen zu erheben und schon freier um sich zu blicken, ohne sich jedoch ganz von den Fesseln zu befreien“ — so beruhen diese Sätze, in denen die griechische Auffassung einer Sphinx formuliert ist, dreifach auf Voraussetzungen, die für das wirkliche Ägypten nicht zutreffen. Erstens steht in ihnen die Überzeugung von einem grundsätzlichen Gegensatz zwischen Mensch und Tier, der von den Ägyptern nie anerkannt worden wäre. In der Sphinx sind König und Löwe aneinandergerückt, aber nicht Tier und Mensch gegeneinander ausgespielt. Zweitens setzen die Worte Hegels ein verborgenes Dasein des menschlichen Teils der Sphinx in ihrem tierischen Teil voraus, während in Wirklichkeit der König nicht in den Löwenleib hinübergreift und nicht in ihm verborgen sein kann, wenn die

Sphinx wirklich sein soll. Drittens, — und dies ist über das Gebilde der Sphinx hinaus für die ganze ägyptische Plastik bedeutsam—, setzt Hegel voraus, daß in einer menschlich gebildeten Plastik ein menschlicher Geist gespiegelt sei, der über sich selbst nachdenken könne, weil man ihn — indem die Vorstellung leicht das spiegelnde Kunstwerk als Symbol des wirklich Lebendigen einsieht — als frei sich bewegend und äußernd annehmen muß. Und so sind wir alle gewöhnt, ein menschliches Dasein innerhalb der Plastik zu suchen; besonders in der christlichen Zeit ist die Empfindung in die Plastik hineinverlegt. Aber eben dies, was uns selbstverständlich ist, hat der Ägypter ebenso selbstverständlich abgelehnt, und das Menschliche ist absolut außerhalb seiner Plastik. Eine ägyptische Königsstatue ist immer ein Stein und wird vom Ägypter nie für etwas anderes gehalten. Ein Stein kann nicht über sich selbst nachdenken, wohl aber kann an ihm die bedrängende Kraft ihren Halt finden; sie kann ihn formen und aus ihm entzünden, wessen sie bedarf. Wohl offenbart sich an der Louvresphinx eine großartige menschliche Bewegung, aber nicht in der Gestalt ist sie dargestellt, sondern von außen umgibt sie das Werk.

XIII.

T. 48—50 Abb. 61 § 666—674

Das gleiche Glück wie die Louvresphinx atmet das andere Wunderwerk der Plastik, das der Zeit Amenemhets II., als dem schwebenden Augenblick in der Geschichte der Plastik, zugewiesen werden muß, die Fürstin von Abydos. Innerhalb der unvergleichlichen Reihe von Frauenbildern, wie wir sie aus dem Mittleren Reich besitzen, ist sie doch etwas Besonderes. Sie ist die wirkliche Gestalt eines Mädchens; zugleich aber hat sie etwas überlegen Fürstliches; sie ist die letzte große Darstellung einer Herrin, ein letztes Bild des ständischen Staates, der nun versinkt.

Gewand und Körper werden in der ägyptischen Kunst nie gegeneinander ausgespielt, sondern das Gewand bietet die willkommene verschleiernde Oberfläche, wie sie der Stein, um seiner Einheit willen, erfordert. So wölbt sich nicht die Brust unter dem Gewand, oder faltet sich das Gewand über der Brust, sondern beide sind vollkommen zusammen geformt. Verschleiert ist auch die Haltung. Beine und Arme sind fest angeschlossen und bewegungslos. Die Fürstin

T. 7

muß nicht dienen wie das Mädchen aus dem Grab MektiRes. Dieser Schleier, über der Haltung und über dem schlanken kühlen Leib, ist wie der Ausdruck des verschleierten unberührbaren

T. 72—75

Mädchendaseins; die anderen Frauen, vor allem die Nofret, sind viel wacher.

Und dennoch ist in dem plastischen Ausdruck der Gestalt eine Offenheit, die das Werk nach der anderen Seite ganz aus seiner Reihe heraushebt. Es ist, als sei in jedem Glied der ganze Körper bis zum Äußersten geöffnet, als seien alle Formen auseinandergeschoben bis an die Grenze des Zusammenhangs. So sind die Brüste auseinandergestellt, die bei anderen Frauen eng in der Mitte des Körpers bleiben. So spannt sich die lange Wand des Bauches, von den festen Hüften und der Einsenkung des Nabels hernieder. Und so treten Hals und Kopf frei aus der Perücke heraus. Daher bleibt an sinnlicher Gewalt dieser Frauenkörper hinter den Werken anderer Zeiten nicht zurück; ja gerade in diesem wunderbaren Gegensatz liegt es, daß sie den, der ihr naht, wie einen Trabanten zu langsamem Kreisen zwingt. Er muß das höchste Maß von Bewußtheit aufbringen, um vor ihrer Unbewußtheit nicht zu versinken; er kann nicht auf sie zu-

stürzen, denn sie ist unberührbar, einer fernen Rasse entstammend; und er kann nicht davonfliehen, denn mit der reinen Öffnung bannt ihn der Zauber der blonden Glieder.

Diese Offenheit der Plastik innerhalb der festen Gebundenheit der Haltung ist nicht möglich ohne die beiden noch wirksamen Grundsätze: die Gradlinigkeit und die Kleingliedrigkeit. Eben noch hat die Senui einen ganz gerade hängenden Haarschmuck getragen; und wenn auch hier die Perücke ein wenig wieder sich wellt, so bleibt doch jede Wiegung, jede Schwellung, mit der die Haarmassen der Wange oder dem Körper entgegenkommen, zart und streng. Und durch die Kleingliedrigkeit des Einzelnen ist innerhalb eines festgelegten Körpervolumens die Beweglichkeit der Teile und ihre Freiheit voneinander möglich. Diese Kleingliedrigkeit findet sich vor allem im Gesicht, — in dem statt der Sicherheit der bisherigen Organisation ein Schweben um Mund und Wange gebildet ist, für das jedes Hinzeigen, jede Wiederholung mit Worten zu derb ist. T. 24

So offenbart sich an dieser Fürstin die unendliche Klarheit und Leichtigkeit, von der eine ägyptische Statue umgeben ist, als Lohn für die Selbstzucht, mit der sie sich hält. Kein Werk einer anderen Kultur würde standhalten in der ägyptischen Sonne. Wer aber einsieht, wie ein solches Bild nur jetzt, nur einen Augenblick lang, möglich ist, der empfindet die Statue umgeben von einem Sturm des Werdens und Vergehens, in ihrer Reglosigkeit von einem Sturm des Wandels. Und er wagt den Kopf nicht abzuwenden, aus Furcht, sie möchte beim nächsten Blick schon sich verwandelt haben.

XIV.

Denn in dieser Zeit, die in der Plastik noch Werke voll von der alten Festigkeit entstehen läßt, gerät alles ins Wanken, und die unaufhörlich arbeitende Entwicklung stellt, was im Verborgenen seit Generationen sich gewandelt hat, mit einem großen Schritt ans Licht. Nie in der ägyptischen Geschichte ist die Auflockerung so weit getrieben, die Gefahr einer wirklichen Zerstörung so nahe gewesen, wie unter Sesostris I. Nicht einmal die Zeit Echnatons kennt ein solches Ausmaß im Schwanken gegenüber der Überlieferung. Dieses Schwanken wirkt auch in der Plastik sich aus, aber der Übergang ist an anderen Zeugnissen leichter einzusehen. Die bedeutsamste Reihe solcher Zeugnisse sind die Reliefs, unter denen, neben den Stelen, die Gräber von Mer am eindeutigsten die Entwicklung zeigen.

Die Umwandlung der Reliefszenen in Modellgruppen, am Ende des Alten Reichs, setzt voraus, daß Grabraum und Reliefschmuck nicht mehr notwendig zusammengehören, daß zwischen Wand und Bild kein festes Verhältnis mehr besteht. Wenn jetzt etwas in Relief aufgezeichnet werden soll, kann es an eine beliebige Stelle gesetzt werden, und auf der riesigen kahlen Fläche der Wand wird ein kleines Feld abgetrennt und auch eingerahmt, in dem Inschrift oder Bild sich findet. So sehen schon die Gräber der 6. Dynastie, etwa in Assuan, aus, so aber auch noch die großen Hallen von Assiut aus dem Anfang der 12. Dynastie. Während im Alten Reich der Reliefschmuck die ganze Wand bedeckt, so daß jede Szene ihren festen Halt hat, ist das Einzelbild im frühen Mittleren Reich beliebig versetzbar. Dieses Schwanken der Bilder an der Wand findet sich noch in dem Grab von Mer, das aus der Zeit Sesostris I. stammt. Das Bild ist, auf Kosten der Wand, zu selbständiger Bedeutung gelangt.

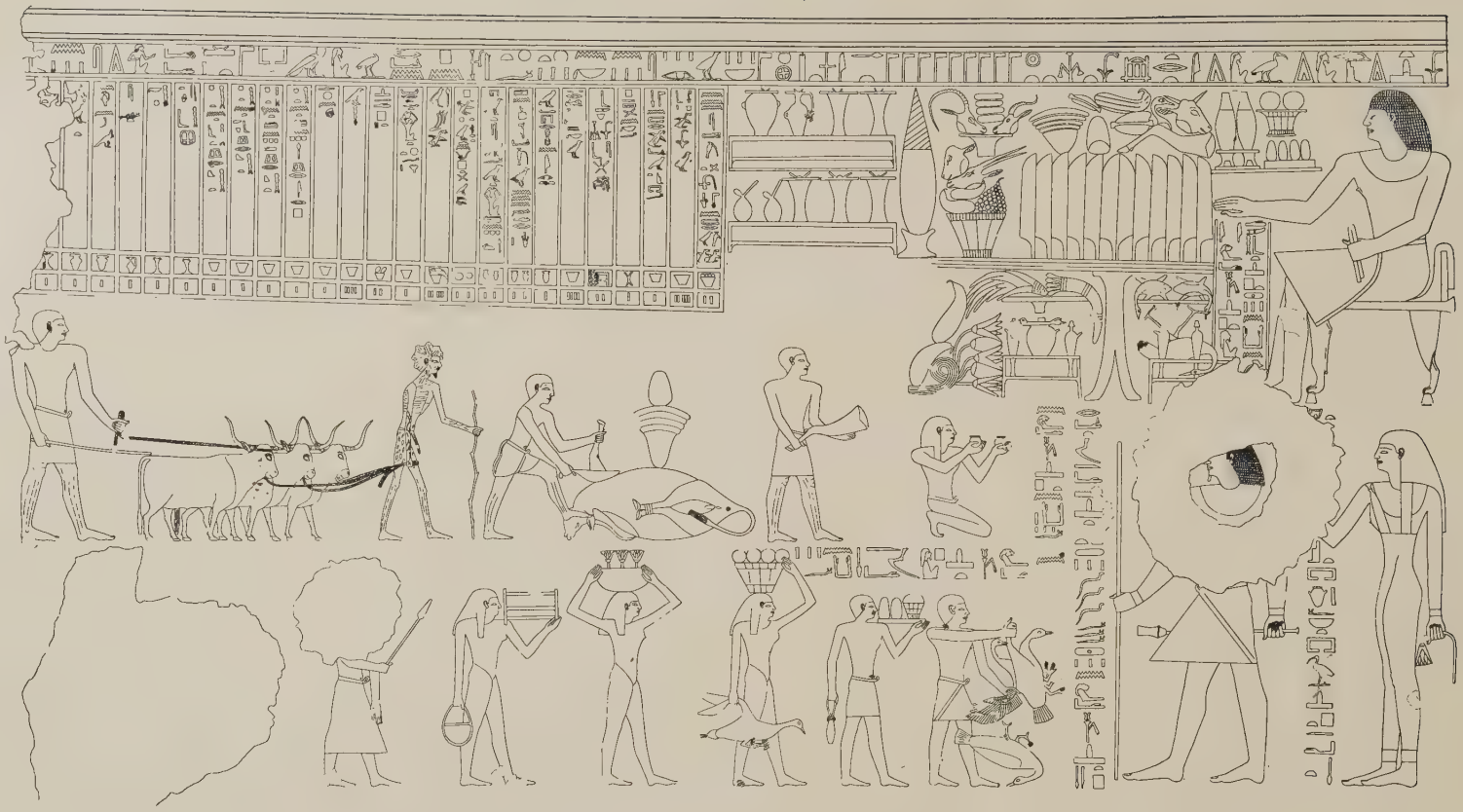


Abb. 8. Grabwand aus Mer; Uchhotep I.; Zeit Sesostris I. Nach Blackman, Meir II, T. 6

Dazu kommt eine innere Loslösung von der Wand, die noch bedeutsamer ist. Denn an den Wänden dieses Grabes heben sich die Gestalten der Jagd nicht mehr über der strengen und abstrakten Bodenlinie, sondern die Erdwellung, die bewegte Landschaft ist angegeben. Die Menschen sind nicht nach dem uralten Reliefschema dargestellt, sondern in temperamentvoller Differenzierung, als Dicke oder Dünne. Auch die Gliederanordnung ist lebhaft verändert. Der Herr ist nicht mehr in einer überkommenen feierlichen Haltung abgebildet, sondern in einer neuen Bewegung, schießend.

Wenn auch für fast alle Neuerungen gemäßigte Vorbilder im Alten Reich nachzuweisen sind, so ist doch ihr gemeinsam-eindringliches Auftreten in diesem Grab etwas ganz Neues. Mit ihnen sind die alten Reliefbilder verändert aus einer ganz bestimmten Überzeugung heraus. Die Gestalten, so lautet diese Überzeugung, die Bewegungen und Landschaften, die man sieht, weichen ab von dem, was das frühere Relief gibt, dessen Darstellungsart also dem Auge nicht genügen kann und nach seinen Anforderungen verändert werden muß.

Nun wurden die Reliefs des Alten Reichs überhaupt nicht gesehen, sondern waren der Halt für die Bedrängung. Die Bewegungen und Tätigkeiten, denen sie dienten, waren in ihnen nicht fertig abgebildet, sondern mußten an ihnen hervorgerufen werden. Die alten Reliefszenen haben sich also an einen Sinn gewandt, für den es die Frage, ob die Gestalt und die Bewegung in Wirklichkeit so aussehen, gar nicht gab. Diese Frage kann erst in dem Augenblick bedeutungsvoll werden, wo das Auge dasjenige Organ geworden ist, an das sich die Darstellung richtet. Alsdann werden im Bild die Tätigkeiten nicht mehr erzeugt, sondern direkt abgebildet; sie sollen gesehen werden. Nur vor einem bestimmten Blick können sich Gestalt, Erde und Bewegung so entfalten, wie sie in Mer geschildert sind.

Das alte Relief kann die Wand nicht entbehren, da nur sie ihm die Festigung in der greifbaren Wirklichkeit gibt, die für die Bedrängung notwendig ist. Diese neuen Gestalten aber sind innerlich von der Wand gelöst, weil der Beschauer im Gegenteil erst die greifbare Wand sich wegdenken muß, ehe er die Tätigkeit oder Bewegung, die dargestellt ist, wirklich sieht.

Da nun an dieser inneren und äußeren Loslösung des Bildes von der Wand, da an dem Sehbedürfnis, wie es in den Darstellungen befriedigt wird, der scharfe und einheitlich denkende Geist des Mittleren Reichs arbeitet, wie an allen anderen Formen des Lebens, so ist die Möglichkeit einer Organisation dieser Gestalten und Erscheinungen untereinander gegeben, bei vollkommener Ignorierung der Wand; mit einem Wort, es ist die Möglichkeit perspektivischer Zeichnung gegeben.

Die perspektivische Zeichnung ist nicht das Ergebnis einer mehr oder minder entwickelten Sehtechnik, sondern ist der Ausdruck eines völlig gewandelten Weltbildes. Wenn hinter der tatsächlichen Fläche der Wand eine scheinbare Tiefe des Raumes sich staffelt, wenn nicht Gestalt nach Gestalt nacheinander vom rückenden Blick einzeln aufgerufen wird, sondern ein stehender Blick von einem Punkt aus die Welt und die bewegten Gestalten in ihr überblicken will, so bedeutet das einerseits, daß räumlich den vielen Erscheinungen im Bilde ein Einzelwesen, ein Ich gegenübersteht, in dessen Blick diese Erscheinungen so sich gruppieren; andrerseits, daß aus dem Fluß der Zeit ein einzelner Augenblick isoliert ist, in dem die Bewegung im Bild so erscheint, die vorher und nachher anders aussehen muß. Während die Bedrängung, deren das Relief des Alten Reichs bedarf, sowohl eine immerwährende Tätigkeit ist, als auch von beliebig

vielen Seiten aus einwirkt, sind ebenso Raum wie Zeit, auf die das perspektivische Bild eingerichtet ist, zu einem Punkt, dem augenblicklichen Ich, zusammengeballt. Perspektive ist also nur möglich innerhalb einer Weltanschauung, die ein Ich kennt, die die Grundtrennung alles Daseins in Ich und Erscheinung für wahr hält. Sie entkleidet die uns umgebende Welt, die man greifen kann, der eigentlichen Wirklichkeit, verwandelt sie in Beziehungen und stellt diese Beziehungen dar. Das perspektivische Zeichnen bedeutet einen Wandel in der Einordnung des Menschen in die Welt, der er nicht mehr als ein Bestandteil unter anderen angehört, sondern der er, herausgelöst, als Ich gegenübersteht. Dieses Weltbild, wie schon ausgeführt, ist erst durch die griechische Philosophie möglich geworden.

Bei der perspektivischen Zeichnung bleiben das wirkliche Bild und der lebendige Mensch absolut voneinander getrennt. Beide sind in einen anderen Zustand umgesetzt. Wenn der lebendige Mensch zu einem Ich verändert und zusammengeschlossen wird, dann müssen auch die greifbaren Dinge zu Erscheinungen sich verändern und sich untereinander zusammenschließen. Daher, wenn dem Ich eine Wirklichkeit zugesprochen wird, folgt sie auch für das Reich der Erscheinungen, und die Existenz eines Reichs der Kunst, als einer Welt für sich, ist gesichert, wenn es ein Ich in der angegebenen Form gibt.

Dem Ägypter sind die einfachen Tatsachen der Optik, wie das Kleinerwerden der Gestalten bei größer werdendem Abstand, ganz geläufig gewesen. Schon in der Frühzeit vermag er Figuren kleinen Maßstabs zu bilden, was ja die Vertrautheit mit diesen Erscheinungen der Ferne voraussetzt. Aber während die perspektivische Zeichnung den verschiedenen Größenmaßstab für die Darstellung der Tiefenverhältnisse, also für die Beziehungen der Erscheinungen untereinander, ausnutzt, sind in der ägyptischen Kunst die Größenunterschiede nicht für die Tiefenwirkung verwandt, sondern bedeuten Wichtigkeitsgrade für den Beschauenden. Die Gestalt eines Herrn ist groß für uns, die des Dieners klein für uns, — nicht etwa klein im Verhältnis zur Körpergröße des Herrn.

In diesem einfachen Beispiel wird klar, daß die Figur eines ägyptischen Reliefs sich zunächst an den Beschauer wendet und mit ihm Verkehr sucht. Sie hat nicht die Beziehung zur Nebenfigur als Erstes. Es ist demnach kein Zusammenschluß der Gestalten zu einem für sich bestehenden Reich dargestellt oder möglich. Daher ist in den Reliefs auch kein Ich gefordert, das diesem Reich entsprechen würde. Es gibt nur das wirkliche Relief und den lebendigen Menschen. Zwischen ihnen ist keine Kluft, sondern sie leben beide in derselben greifbaren Wirklichkeit. Es ist also ein direkter Verkehr zwischen beiden möglich, und jede Gestalt eines ägyptischen Reliefs saugt das Lebendige an sich, anstatt es aus seiner Sphäre auszuschließen. Auf dieser Einrichtung beruht die unglaubliche Nähe und Stärke der Wirkung, zu der noch heute ein Original imstande ist, und die einst, ägyptischen Menschen gegenüber, in einem uns unfaßbaren Ausmaß vorhanden gewesen sein muß.

Die Möglichkeit einer Auflösung dieser festgefügten Ordnung liegt in den Tätigkeitsszenen, in denen nicht dem einzelnen Handwerker oder Diener die Fähigkeit eignet, sich mit dem lebendigen Menschen zu verbinden, sondern der Szene (dem Bootsbau, der Vorführung der Herden usw.), dem geschilderten Vorgang als Ganzem. Daher kommen die Szenen als ganze
T. 5, 6 Modellgruppen aus der Wand heraus, und man kann sagen, daß die Einheit der kleinen Gestalten soweit reicht, wie ein gemeinsames Fußbrett sie zusammenschließt.

Abb. 9. Nilpferd. Blaue Fayence. Paris, Louvre. Vgl. § 765

Vom ägyptischen Standpunkt aus ist nur das Relief der alten Art wirklich und besitzt Realität, weil es zu der gleichen Sphäre alles Wirklichen gehört wie auch der Mensch. Die scheinbar größere Realistik der perspektivischen Zeichnung entbehrt der Wirklichkeit des Lebendigen und hat nur innerhalb der Hypothese, daß die Welt in Ich und Erscheinung auseinanderfalle, ihre Existenz. Zu einer solchen Auffassung der Wirklichkeit sehen wir die Kunst von Mer vorschreiten. Die Kritik, die in ihr an der alten Darstellung geübt wird, ist nur möglich, wenn die bisherige Art der Bedrängung unerfüllbar geworden ist. Damit ist der Auflösung alles Bisherigen der Boden bereitet.

Aber das Schwanken Ägyptens in diesem Augenblick reicht noch weiter, als in den Versuchen von Mer zu lesen ist. Denn während innerhalb des ägyptischen Weltbildes Plastik und Relief vollkommen getrennt bleiben, werden für das Weltbild, dem die perspektivische Zeichnung gemäß ist, Plastik und Relief zu Teilen des gesamten Reichs der Erscheinungen, ja zu Teilen des einen Reichs der Kunst. Sie wirken durch das Auge zum Ich herüber und sind nur nach ästhetischen Gesetzen verschieden, nach ihrer Wirklichkeit aber gleich. Wenn die Überzeugung, daß wir von Erscheinung umgeben sind, auf die Zeichnung sich wendet, so entsteht das von einem Punkt aus gesehene Bild mit Tiefenangabe und zeitlicher Fixierung des Vorgangs; wenn sie auf die Plastik sich wendet, so muß die plastische Figur einerseits von einer Seite aus gesehen werden können, und andrerseits die Fixierung eines Momentes aus einer Bewegung darstellen. Ein solches Bild der Plastik ist in vollkommener Weise verwirklicht in der Gestalt des brüllenden, aus dem Wasser sich aufrichtenden Nilpferdes. Die Bedeutung dieses Werks in diesem Zusammenhang kann nicht überschätzt werden. Daß die in ihm dargestellte Bewegung der Forderung entspricht, braucht nicht bewiesen zu werden. Daß aber das Nilpferd eine ganz bestimmte Ansicht hat, in der es von einem Punkt aus übersehen werden kann, ist in

T. 54
Abb. 73–75
§ 765

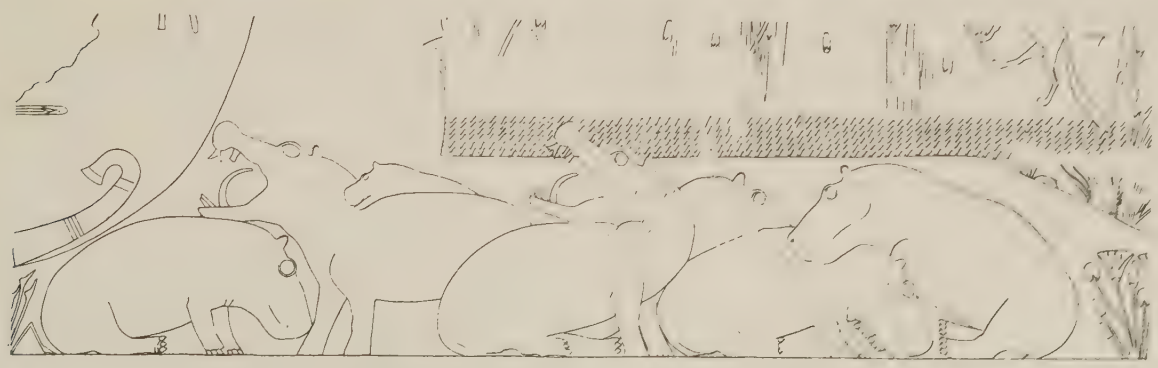


Abb. 10. Nilpferdgruppe. Relief. Aus Mer. Nach Blackman, Meir I, T. 2, unten

Abb. 10

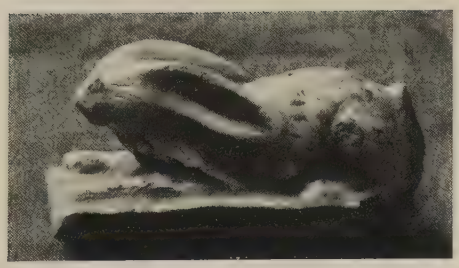


Abb. 11. Hase. Blaue Fayence. Länge 7,5 cm. Berlin

den Zeugnissen selbst bewiesen, denn es ist aus einer solchen Bewegungsansicht überhaupt entstanden, die identisch in den Reliefs uns überliefert ist. Bisher, wenn eine Szene aus der Wand sprang, hatte sie keinerlei einheitliche Ansicht, wie sie sie auch in der Wand nicht hatte. Hier aber ist einerseits die Nilpferdszene zu einer einzelnen plastischen Figur isoliert, andrerseits diese Figur in momentaner Bewegung und in einheitlicher Ansicht wiedergegeben. So ist in dem Nilpferd eben jene Einigung zwischen Relief und Plastik dargestellt, die für das perspektivische Weltbild zu fordern ist. Es steht auf genau der Ebene zwischen Relief und Plastik, auf der die Griechen die höchsten Leistungen ihrer Kunst aufgebaut haben.

Mit diesem Schwanken zusammengesehen gewinnen die Äußerungen eines neuen Geistes im Mittleren Reich, denen wir einzeln begegnet sind und weiter begegnen werden, ihre Bedeutung. Hier ist noch einmal die Lehre Amenemhets I. und das Bild des menschlichen Schicksals im König zu erwähnen, hier das Gespräch des Lebensmüden einzuordnen. Daß auch die Religion des Alten Reichs zersetzt ist und eine neue Art der Götter sich bildet, muß später in seinem Zusammenhang gebracht werden. Ebenso beginnen sich in den Lebensnachrichten der Fürsten von Beni Hasan die Ereignisse unter dem Blick eines Ichs zusammenzuschließen. Wenn auch in ihren Angaben noch immer, als in Denkmälern, der Vorgang gebannt ist, so schält sich doch das Bild der Entwicklung einer einzelnen Persönlichkeit heraus, und der Begriff der Geschichte ist geahnt. In der Plastik muß einerseits der farbige Realismus der Gaufürstenplastik unter Sesostris I. in diesen Zusammenhang gestellt werden, andrerseits, und sehr viel wichtiger, die den unterägyptischen Statuen Sesostris I. eingebildete Möglichkeit der Bewegung. Von der Einrichtung der Plastik für den Blick eines Einzelnen, die schon in diesen ersten Werken Unterägyptens sich anbahnt, wird weiterhin die Rede sein. Keins aber unter all diesen Zeugnissen ist mit solcher Entschlossenheit, mit einem solchen Radikalismus gewandelt wie die Gestalt des brüllenden Nilpferds. In dieser Gestalt steht tatsächlich alles auf dem Spiel. Denn da die gesamte ägyptische Kultur in einem anderen Weltbild wurzelt, hätte ein Fortwirken dieser Scheingestalten, hätte die Trennung des Daseins in Ich und Erscheinung nur zerstören können. Sie hätte etwas zerstört, dessen Möglichkeiten noch nicht annähernd erschöpft waren.

T. 20, 21

T. 36—39

In dieser Lage ist die ägyptische Kultur durch die architektonische Gesinnung gerettet worden. Denn keineswegs ist ja die Entwicklung, wie sie als möglich sich hier zeigt, etwas Wertvolles an sich. Das Verhängnisvolle, was in ihr liegt, zum Segen zu wenden ist unserer Menschheit erst in einem späteren Zustand gelungen; diese Leistung war den Griechen vorbehalten, die von vornherein im Anderswirklichen, in dem, was zwischen den Dingen ist, sich zu Hause fühlten. Die Architektur hat gegen die auflösende Perspektive sich durchgesetzt und das Schauspiel ermöglicht, wie bei voller Dauer, ja immer wachsender Stärke von Logik, Persönlichkeitsbewußtsein, Skepsis, kurz aller Kräfte des Mittleren Reichs, die ägyptische Kultur doch einen ganz einmaligen, unnachahmlichen Weg einschlägt und einem großen Ende zueilt.

XV.

Die Geschichte der Architektur im Mittleren Reich beginnt ebenso mit dem Tempel von Der-el-bahari wie die der Plastik und die politische Geschichte. In ihm sind erstens die Größenverhältnisse auf ein vernünftiges Maß zurückgesetzt, so daß der Tempel, obwohl er groß ist, doch in seinen Teilen übersehbar bleibt, — während die privaten Grabanlagen, vor allem die Gräber der 11. Dynastie in Beni Hasan, unsaubere Verhältnisse haben und ihren einzigen Stolz in die Größe zu setzen scheinen. Das Mittlere Reich ist weiterhin durchaus maßvoll in den Größenverhältnissen. T. 4, 8 § 785

Der zweite Wandel ist schon in der landschaftlichen Lage ausgedrückt. Die Pyramide des Alten Reichs erhebt sich aus der Wüste, also einer unendlichen Horizontale; der Tempel von Der-el-bahari aber ist vor eine Felswand gesetzt, die senkrecht sich erhebt und den Blick sofort begrenzt, so daß der Bau von vornherein auf die Tendenz zur Höhe gewiesen ist. In der Tat ist dieser Übergang zum Vertikalismus eine der ganz grundsätzlichen Erscheinungen des Mittleren Reichs. Alle Kunst ist unter vertikalen Prinzipien aufgebaut, und der Höhepunkt dieses Empfindens ist in der Zeit Sesostris I. erreicht. T. 107 § 530—535

Weiter ist in überraschender Weise die Architektur nach außen gerichtet. Wenn es auch schon im Alten Reich offene Hallen nach außen gibt, so sind sie doch klein im Verhältnis zur Masse des Baus. Hier aber wenden nach drei Seiten offene Pfeilerhallen sich in die Landschaft hinein, und da auch zum Berg hin ein Pfeilersaal anschließt, so ist der erste wirkliche Peripteros entstanden. Die Umwandlung von dem nach innen gerichteten Bau des Alten Reichs in diese offene Architektur ist die erste große Darstellung der allgemeinen Öffnung und Sichtbarwerdung, die in der Plastik im Übergang zur Denkmalsstatue sich auswirken. Der Außenbau ist weiter durch das Mittlere Reich und bis hin zu Hatschepsut von größter Bedeutung geblieben.

Dann ist unter der eigentlichen Tempelterrasse vorn noch eine niedriger liegende Terrasse mit einer zweiten offenen Säulenhalle vorgelegt. Die Terrassierungen bleiben ebenfalls für die Folgezeit bedeutsam. Das Alte Reich überwindet Terrainunterschiede durch schräge Aufwege, das Mittlere durch Terrassen, die es weiterhin durch Treppen verbindet.

Der bedeutsamste Wechsel ist der Übergang von der Pflanzensäule zum Pfeiler. In den schlechten Pflanzenbündelsäulen, wie sie in den Gräbern der 11. Dynastie in Beni Hasan verwandt sind, ist die aus dem Alten Reich herüberwirkende Tradition zu sehen. Die Architektur des eigentlichen Mittleren Reichs ist wesentlich eine Pfeilerarchitektur, und dieser Umschwung vollzieht sich eben im Tempel von Der-el-bahari. An die Stelle der Pflanze tritt die abstrakte kristallinische Form, der Stein in einer nie wieder erreichten Sauberkeit. Der Pfeiler wird sechzehnseitig verwendet, achtseitig, und endlich, im Grabe Sarenputs, auch vierseitig; was also die letzte Entwicklung ist und nicht, wie man früher gedacht hat, der Ursprung des vielseitigen Pfeilers. § 764 T. 60

Die Architektur muß unter Sesostris I. zu einer besonderen Natürlichkeit gelangt sein. Die Rekonstruktion des Totentempels des Königs bei Lischt zeigt einen engen Anschluß an die 5. Dynastie. Es wäre aber falsch, daraus eine gleich enge Verbindung mit der 5. Dynastie für alle Bauten Sesostris I. anzunehmen. Sondern in diesem Grabbau haben wir diejenige Architektur, zu der die Grabstatuen von Lischt gehören und passen, und entsprechend dem Unterschied § 786

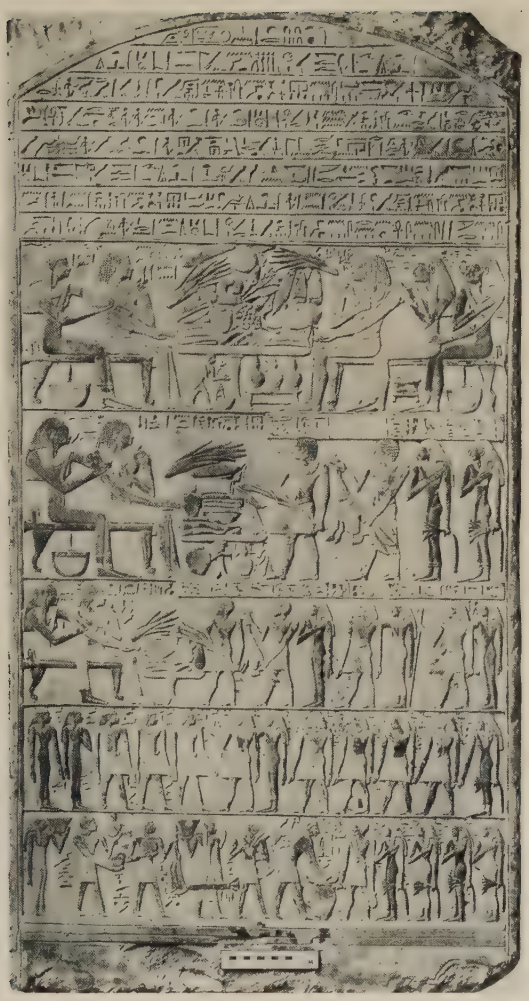


Abb. 12. Stele der Zeit Sesostris I. Nach Boeser, Beschreibung des Reichsmuseums in Leiden, Denkmäler des Mittleren Reichs, Stelen, Nr. 3, T. 2

§ 355 der Denkmalsstatuen von den Lischter Statuen muß auch die Architektur dieser Zeit im Delta sowohl wie in Oberägypten vollkommen anders ausgesehen haben als der Grabtempel.

Niemals (gerade weil sie nicht mehr aufeinander angewiesen sind) sind Architektur und Plastik mehr voneinander durchdrungen gewesen als unter Sesostris I. Der Bau muß wie ein Körper eine freie Natürlichkeit geatmet haben, und die Statuen tragen ein architektonisch klares Gefüge in sich. Der Rechte Winkel, der im Tempel von Der-el-bahari noch aufdringlich herrscht, muß von der natürlich geböschten Wand abgelöst worden sein. Erst in der Spätzeit Amenemhets III. erstarrt die Architektur wieder zum Rechten Winkel.

T. 100 § 468 Wie die geböschte Wand den natürlichen Druckverhältnissen entspricht, so sind auch die inneren Schichtungen mit gleicher Natürlichkeit anzunehmen. Die Stelen geben ein Bild dieses Verhältnisses. In ihnen schichtet sich ein Streifen über dem anderen langsam und kühn empor, in natürlicher Anmut, und alle verschieden an Breite, Inhalt und Wichtigkeit. Endlich endet dieser Bau im Namen des Königs, der über allem steht. Innerhalb dieser Schichtung wird die Symmetrie genau durchgeführt. Die Komposition zerfällt in zwei gegengleiche Hälften, die um eine senkrechte Achse gebaut sind. Ähnlich muß die Architektur ausgesehen haben. Mit dieser Höhenschichtung und mit der Gliederung um eine senkrechte Achse wird eine innige Verschmelzung mit dem Boden notwendig, denn der Strom sinkt rückwärts vom Gipfel stufenweise wieder unaufhaltsam in die Tiefe und ist schließlich mit den Kräften der Erde verbunden. Alles, was in dieser Zeit geschaffen wird, ist daher in besonderer Weise an die Stelle, auf der es steht, gebannt. Das kühnste Bild dieser ganzen Kunst ist der Obelisk, und es ist nicht unmöglich, daß wirklich erst diese Generation die endgültige Form des Obelisken geschaffen hat, — wie ein solcher aus dem Tempel des Königs in Heliopolis noch heute aufrecht steht.

§ 513—514

§ 788

In dieser natürlichen Architektur ist das Gefüge des Staates und seines ständischen Aufbaus wiederzuerkennen. Sie kann sich nur in dieser Zeit finden und ist unter Sesostris II. schon verwandelt.

Da die Tempelanlagen des Mittleren Reichs größtenteils den prunkvollen Neubauten des Neuen Reichs gewichen sind, da die wenigen, die bis in griechische Zeit hinein erhalten geblieben

waren, seither vom Boden verschwunden sind, da die meisten Gräber eingestürzt sind, — so können nur wenige Anlagen in Beni Hasan und Assuan noch einen Eindruck von der Architektur der 12. Dynastie geben; und der einzige noch heute in voller Stärke wirksame Raum aus dem ganzen Mittleren Reich ist das Grab des Fürsten Sarenput bei Assuan, aus der Zeit Amenemhets II. § 785

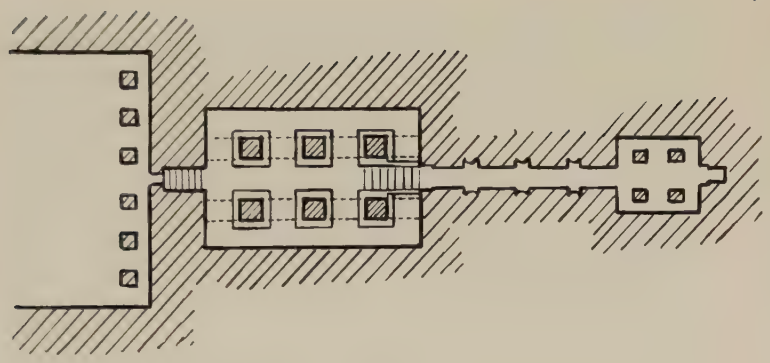
Die breit ausladende offene Säulenhalle des Vorhofs zeigt, welcher Wert auf die Außenfront eines Baus gelegt wird. In der Türwand führen ein paar Stufen zum ersten Innenraum hinab. T. 58, 60

Abb. 13. Grab des Tutu in Tell el Amarna. Vgl. N. de Garis Davies, El Amarna VI, T. 35. 18. Dynastie

Diese erste Halle ist in die Höhe statt in die Breite entwickelt. Zwar unten sind die Pfeiler auf eine vierseitige Platte des Bodens gestellt, oben aber, an der Decke, wachsen sie in einen langen Architrav hinein, der die Dreischiffigkeit des Raumes zur Geltung bringt und seine Richtung betont. Die Dreiteilung ist entsprungen aus dem Bedürfnis nach klarer Konzentration; die 11. Dynastie in Beni Hasan bildet viel mehr Schiffe; sie legt auch, wie später das Neue Reich, die Architrave quer. Hier bleibt die Decke des Mittelschiffs noch auf gleicher Höhe wie die der Seitenschiffe. Es ist aber wohl nicht zu kühn, aus der Form, wie die Dreigliederung unter Sesostris III. auftritt, aus einzelnen Bauten der frühen 18. Dynastie und aus dem ersten erhaltenen Beispiel unter Thutmosis III. zu folgern, daß die basilikale Anlage, mit überhöhtem und besonders beleuchtetem Mittelschiff, ein Baugedanke der 12. Dynastie ist. § 713

Wie eine Brücke spannt sich aus diesem Raum die Treppe zu dem langen Gang hinüber. In ihrem Ablauf ist sie mit den nebenstehenden Pfeilern verbunden. Da der Gang hoch liegt, kann die Wand diagonal geordnet werden, und nicht nur eine senkrechte, sondern auch eine wagerechte Achse ist geschaffen. Bewundernswert ist die Einfachheit und Schönheit, mit der der Übergang der rechtwinkligen Wand in den gewölbten Gang gestaltet ist.

Der Gang selbst, der die Stelle des Aufwegs im Tempelbau einnimmt, ist nach allen Regeln



T. 53 Abb. 14. Grundriß des Grabes Sarenputs, Assuan Grab 31. Freie Zeichnung

raumschaffender Kunst gegliedert. In regelmäßigen Abständen unterbrechen Nischen mit Mumienstatuen seine Wände, an denen das Auge mühelos die Tiefe abliest. Am Ende des Ganges öffnet sich wiederum ein dreischiffiger Raum, in dessen Rückwand die Kapelle für den Toten eingebaut ist. Nach der Form solcher Kapellen sind oft die Stelen geformt; auch

§ 527 hier führt die Kapelle ein Leben für sich, vergleichbar dem einer aufgestellten Stele.

Zwar wird die Entwicklung und die Bedeutung der Architektur im Mittleren Reich erst aus der Erforschung der Denkmäler des Alten Reichs sich klar überblicken lassen. Aber aus diesem Raum allein läßt der neue Gedanke sich erkennen, der in die alte Architektur Ägyptens hereingebrochen ist: daß die steinernen Bauten nicht mehr als wirksame Massen da sind, sondern zum Wohnen benutzt werden sollen, so daß in ihnen Menschen sich bewegen können. Nicht mehr die Quadern, die dichten Steine sind alsdann der entscheidende Wert der Architektur, sondern der Raum, den die Wände umschließen.

In dem Grabe Sarenputs haben sich beide Vorstellungen durchdrungen. Wie, mit der Bewußtheit der Gedanken, der Plastik in der 12. Dynastie ihre alte Bedeutung zurückgewonnen ist, so wird auch die Notwendigkeit der alten Empfindung für Architektur, daß in dem Bau die steinerne Masse wirke, klar eingesehen. Die Pfeiler sind für sich selbst da, sie sind aus leichteren Gebilden bewußt in diese wandartige Schwere zurückverwandelt. Und die Länge des Ganges ist nur aus dem Wunsch, immer mehr Stein hereinwirken zu lassen, zu verstehen. Aber nun wird die Anlage einheitlich komponiert, so daß sie von einer Stelle aus zu erfassen ist. Nun bricht in diese Felsentiefe das Licht: die eine Tür des Eingangs beleuchtet das ganze Grab bis in die letzten Winkel hinein. Wo so das Licht hereingerufen ist, da wirkt mit gleicher Stärke die Vorstellung des sichtbaren Raumes, der aus dem dunklen Stein heraus erlöst wird. Und noch mehr; dieser Raum ist aus dem Grundriß allein gar nicht zu verstehen. Erst wenn man empfindet, wie durch die Schaffung verschiedener Bodenhöhe (die ja ganz künstlich dem Felsen abgewonnen ist) der Raum zwischen den Türen nicht nur nach rechts und links, sondern auch nach oben und unten sich dehnt, erst wenn man so den Raum als Körper innerhalb der Felsmasse empfindet, dann wird das Gleichmaß, wird die Freiheit lebendig, mit der der Gedanke sowohl den Raum als auch den Stein ergreifen kann, mit der der Blick den Pfeiler zugleich als Inhalt und als Begrenzung sieht.

Diese gegenseitige Durchdringung der Raumgewalt und der Steingewalt verleiht dem Grabe Sarenputs seine herrliche Ausgeglichenheit. Die Helle des Gedankens beleuchtet den alten Zustand, ohne ihn zu zerstören; die Architektur wird zum Wohnen umgeschaffen und verliert doch die geheimnisvolle Kraft nicht, die in ihren Steinen lebt. Auf diese Einheit hat die 12. Dynastie eine einzigartige und unwiederholbare Welt der Architektur gegründet. In ihrem Zustand

des Gleichgewichts ist die Architektur als Lebenselement wirksam; ein Jubel, eine Mania der Architektur muß die Menschen ergriffen haben. In dem Raume Sarenputs ist auf jede Zierleiste, auf jeglichen Einzelschmuck verzichtet. Die ganze wunderbare Schönheit liegt in den Raumverhältnissen und in dem Stein, der ungebrochen zur Geltung kommt. Die Phantasie spielt in unverbrauchten Welten, in Gesetzen: wie Raum und Masse, wie Fläche und Tiefe, wie Blick und Gedanke gegeneinander auszugleichen sind. Diese Architektur nimmt die Entwicklung der Plastik vorweg; verstehen kann sie nur, wer die ganze Wandlung der Kunst unter Amenemhet II. begriffen hat.

Das Wenige, was sich für die Architektur unter den letzten Herrschern der 12. Dynastie erschließen läßt, muß an seinem Platz gebracht werden. Keineswegs darf man aus den geringeren Maßen und der schlechteren Qualität der Pyramiden schließen, daß die Baukraft des Mittleren Reichs geringer gewesen sei als die des Alten Reichs. Während im Alten Reich die Könige tatsächlich nur die Pyramide bauen, zersplittert sich ihre Bautätigkeit in der 12. Dynastie auf die vielen Tempel im ganzen Lande und gilt nur noch nebenher der Pyramide. Die Masse bewegten Steins wird kaum geringer gewesen sein.

Mit einiger Klarheit zutage gekommen ist bisher nur die Grabanlage Sesostris III. in Abydos. Der große Gang dieses Grabes zeigt eine ganz überlegene Schönheit der Architektur. Er ist in den wichtigsten Teilen nicht einfach aus dem Felsen gehöhlt, sondern mit Mauern aus Kalksteinquadern gefüttert. Diese prachtvoll gearbeiteten Wände tragen jedoch keinerlei Schmuck. Wenn also aus den Trümmerstätten der Tempel Reliefbruchstücke kaum gefunden werden, so liegt das nicht daran, daß sie zerstört sind, sondern daß sie nicht vorhanden waren. § 794
Die Architektur der Spätzeit des Mittleren Reichs war ungeschmückt.

Außer diesem Grabe können Kopien der frühen 18. Dynastie, vor allem der Tempel der Hatschepsut und das (wahrscheinlich) aus der Zeit Thutmosis I. stammende Tor in Herakleo- § 713
polis, mit Vorsicht benutzt werden, wenn von der Architektur des späten Mittleren Reichs die Rede ist. Die großen künstlerischen Möglichkeiten dieser Epoche bestehen in der Formung des Außenbaus, in der Durchführung der wagerechten Symmetrie (deren Aussehen nicht mehr zu rekonstruieren ist), in der Verwendung der Zeichnung als Klärung der Funktion in der Architektur, endlich in der Ausbildung des Raumempfindens, wobei sowohl lange basilikale als auch kurze und breite Innenräume erprobt sein werden. Dies ist aus der Plastik und den übrigen Entwicklungslinien zurückgeschlossen.

XVI.

Diese neugefügte Front der architektonischen Gesinnung steht der Auflockerung entgegen. Der Weg des realistischen Sehens, die Sehweise des Nilpferds, müßte zu einer Auflösung der Wand zugunsten des Bildes, zu einer Auflösung der Steinmasse zugunsten des Raumes führen. Aber das Empfinden für den Stein ist bewußt wieder gefestigt. So kann man die ganze Entscheidung dieses Augenblicks der ägyptischen Kultur in dem Kampf des Bildes gegen die Wand sich konzentrieren sehen; ein Kampf, der mit dem vollkommenen Sieg der Wand geendet hat. Das Dokument dieses Siegs ist das Grab des zweiten Uchhotep in Mer; und da gleich nebenan in dem

des ersten Uchhotep die Auflösung am weitesten getrieben ist, stehen die Zeiten nirgends klarer nebeneinander als eben in Mer.

Es ist erstaunlich, wie leicht nun der Ausweg sich zeigt. Denn alle die Tendenzen, die eben noch die Auflösung der Wand zu verlangen schienen, die Fähigkeit zu einem umfassenden Blick, der Wille zur Einheitlichkeit, die logische Konsequenz, sie alle sind voll entfaltet und erlauben ein einheitliches Werk, — aber nicht indem das Bild vollends aus der Wand gelöst wird und in sich selber den Raum darstellt, sondern indem es vollends in die Wand zurückkehrt und den steinernen Mauern die Gestaltung des Raums überläßt. Die Wand ist als Ganzes mit dem Reliefschmuck zusammengedacht; sie ist mit ihm wie eine Palastfassade gegliedert. Sie ist vollkommen gefüllt, aber die Bilder sind nicht wahllos verteilt, sondern der Reliefschmuck ist einheitlich komponiert. Die Streifen des Wandsockels steigern sich in ihrer Farbe wie in ihrer Breite.
§ 524 Statt der sieben bis neun beliebig breiten Bildstreifen auf den Wänden der 11. Dynastie in Beni Hasan finden sich hier fünf Streifen, alle verschieden und alle genau ineinandergefügt. In jeder Reihe ist das Zusammengehörige, Objekte oder Menschen, vereinigt. Unten sind sie mit wenigen und starken Gestalten gefüllt; oben werden die Darstellungen zwar kleingliedrig, sind aber dicht
§ 494 zusammengeschoben; endlich hängen die Speiselisten wie ein farbiges Gewebe von der Decke herunter. Der Tisch ist nicht beliebig in den Gabenhaufen hineingesetzt, sondern führt mit seiner Fläche genau die Höhe einer Bodenlinie fort. Über den großen Gestalten können nicht die wagerechten Streifen sich fortspinnen wie in Beni Hasan, sondern, da unten die ganze Komposition anders ist, so auch oben, und senkrechte Inschriften führen über den senkrechten Gestalten hinauf.

Das ist die Lösung der 12. Dynastie in der Krisis der Kunst. Mit diesem Werk ist die Möglichkeit der perspektivischen Zeichnung vollkommen ausgeschlossen, denn alle künstlerischen und menschlichen Notwendigkeiten, die sie hätten erzwingen können, sind ungeahnt frei entfaltet. Wo die Wand als Architektur aufgefaßt und gebildet wird, ist das gerahmte Bild unmöglich. Aber anstatt daß dieses Grab, in der Rückkehr zur alten Festigkeit, geringer einzuwerten wäre als das vorige, ist in ihm vielmehr die Aufgabe, die in der Grabanlage dem Reliefschmuck zukommt, weit geistiger erfaßt und gelöst. Nicht Archaismus, sondern eine erneuerte Fähigkeit zur Bedrängung ist hier am Werk. Um ihretwillen muß die Sehrealistik des vorigen Grabes für innerlich unwirklich erklärt werden. Ebenso ihre Kühnheiten wie ihre Unsicherheiten müssen verschwinden. Es gibt keine schwankenden Bodenlinien mehr, keine Gestalten eines Dicken oder Dünnen. Sie verschwinden ebenso wie die endlosen Ringerpaare, mit denen sich die Fürsten von Beni Hasan künftig zu erheitern dachten. An Stelle der aufgegebenen Realistik aber gewinnt die Wand, gewinnt die Szene eine innere Ordnung und Heiterkeit, wie nicht einmal im Alten Reich sie zu finden sind. Wo stehen die Figuren mit gleichem Adel, mit gleicher Lässigkeit nebeneinander wie hier; oder (um über dieses Grab hinaus im übrigen Ägypten die
T. 47 Parallelen zu suchen) wo liegen Gänse ausgebreitet wie auf dem Fragment aus Lischt, wirr und doch in der geheimsten Ordnung, die jedem Glied seinen Raum, seine Wirkungsmöglichkeit
§ 427, 464 gibt? In einer Linienfügung, die die späteren großen Kompositionen der Sockelreliefs und Brustschilde vorwegnimmt? Und so, da an die Stelle des bunten Lebens der beherrschte und leichte Adel tritt, sind die Reliefs das letzte Zeugnis aus dem Kampf zwischen Königtum und Gaufürstengeist, der nun, wie vorher in den Königsstatuen und der Privatplastik, auch in den Reliefs der Provinz entschieden ist.

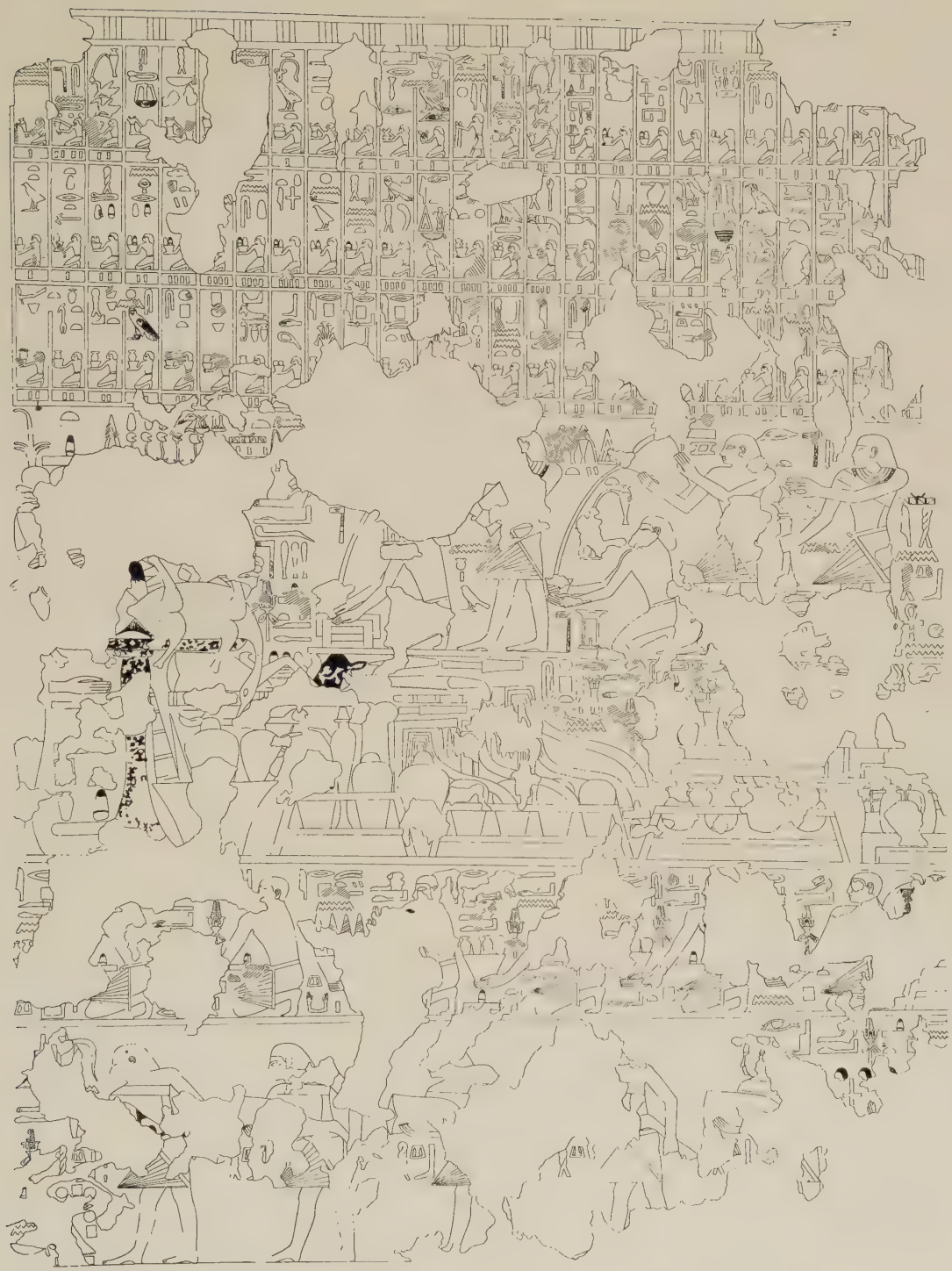


Abb. 15. Grabwand aus Mer; Uchhotep II., Zeit Amenemhets II. Nach Blackman, Meir III, T. 21

Aber die eigentliche Aufklärung über den Verlauf der Geschichte, die aus dieser Grabwand zu entnehmen ist, liegt in anderen Gedankengängen. Wenn auch mancherlei Kompositionsgesetze aus der 5. Dynastie wieder angewandt sind, so ist dennoch diese Wand, in dem gleichen Augenblick, wo sie zu der geistigen Höhe des Alten Reichs wieder erhoben ist, ebenso von Grund aus gegen dieses Alte Reich verändert, wie die Denkmalsstatue Amenemhets I. Denn sie ist als eine künstlerische Einheit gedacht und muß als Einheit gesehen werden.
T. 54 Es ist in ihr das erhalten, was im Nilpferd vorhanden war: die Gesamtansicht eines Werks.

Diese künstlerische Einheit ist jedoch auf ganz andere Weise erreicht als im Nilpferd. Nicht, wie in diesem, ist eine einzelne Szene vergrößert, ihr Raum vertieft, ihre Bewegung fixiert, sondern Szene ist an Szene gesetzt, alle bleiben klein und sind im einzelnen übersehbar. Der Mensch kann sich mit jeder einzelnen nacheinander in Verbindung setzen und wird die Reliefteknik unübertrefflich schön und sorgfältig finden. Im Ganzen der Wand aber werden die Szenen plötzlich zu einem Liniengefüge verändert, und mit diesen Linien, nicht mehr Szenen, ist die Wand architektonisch gegliedert. Daher sind in diesem Grab bewußt zwei ganz verschiedene Blicke vereinigt, von denen der eine, naherückend, die einzelnen Szenen bedrängt, und der andere, in die Ferne gewiesen, die architektonische Einheit umfängt.

Die Reliefwand des Alten Reichs bedarf des lebendigen Menschen, und nur die Tätigkeit seiner Bewegung kann aus ihren Angaben eine Einheit schaffen. Eine barocke Deckenkulisse, als äußerster Gegensatz dazu, erlaubt ihrer Idee nach dem Beschauer keinen Schritt nach irgendeiner Seite, sondern bannt ihn an den Punkt, zu dem hin die Erscheinungswelt des Werks sich leicht und eben darbietet; sie bedarf des schauenden Ichs. Zwischen beiden Zuständen ist hier, wie in einem glücklichen Augenblick, der Wand und dem Menschen die größte Freiheit voneinander gegeben. Die Bilder haben kein Ich nötig, um wirklich zu sein, denn sie sind in die Wand zurückgekehrt und werden von der Kraft des Steins in der gleichen Wirklichkeit wie der Mensch von Fleisch und Blut gehalten. Andrerseits aber bedarf die Wand der Tätigkeit des Menschen nicht mehr direkt, denn die Einheit, die sie von ihr empfangen könnte, trägt sie in der architektonischen Gliederung schon in sich. So kann sich der Mensch wenden wohin er will, die Wand wird ihn nicht bannen und doch immer ein klares Gesamtbild in seine Seele werfen. Immer werden sich die vielen Strahlen bei ihm zusammenfinden können, und ein Zustand klassischer Ruhe und Ausgewogenheit ist erreicht.

Damit enden wir wieder bei der Plastik. Diese Beschreibung wiederholt diejenige der
T. 48—50 Louvresphinx und bedeutet nichts anderes als die Erhaltung des Intimen im Kolossalen. Wir erkennen, daß alles, was aus den Reliefs und aus dieser Wand sich ergibt, von direkter Bedeutung auch für die Plastik ist. Die Grabwand von Mer ist die klarste Beleuchtung des Übergangs unter Amenemhet II.

Denn erstens: wenn die Wand als architektonische Einheit gestaltet ist, so ist das Bedürfnis nach einem einheitlichen Bild, das in ihr befriedigt wird, in dem Ägypter dieser Zeit anzusetzen. Er will, wohin er sich auch wendet, die Welt einheitlich sehen.

Nur vor dem Blick aber kann sich, zweitens, die Einheit der Wand entfalten. Daher ist sie ebenso für das Auge gearbeitet wie die Einzelgestalten des vorigen Grabes, wie die Gestalt des Nilpferdes oder wie eine Denkmalsstatue.

Da, drittens, die Wand einen einheitlichen Eindruck im Beschauer hervorrufen kann, so

muß diese Einheit auch innerlich in ihr vorhanden sein. Wenn man die Verbindung zwischen Beschauer und Werk als eine Reihe von Strahlen sich denkt, die aus der Komposition kommen und sich im Auge zusammenfinden, so kann man, diesem System äußerer Strahlen entsprechend, ein anderes inneres sich vorstellen, dessen Strahlen ebenso in einem Schnittpunkt zusammenlaufen, als sei das Werk eine Brennlinse.

Viertens: Durch die Art, wie Wand und Szenen eingerichtet sind, ist bewiesen, daß die Einsicht in die Notwendigkeit eines direkten Verkehrs zwischen Mensch und Werk wieder vorhanden ist. Im Alten Reich hat die Bedrängung an der Szene allein Halt genug gefunden, um die Einheit und Wirksamkeit der Wand herzustellen. Hier aber, wo die Bewirkung am Blick geleitet wird, ist die Einheit des Werks, in der Komposition des Ganzen, dem Auge fertig vorgelegt und braucht nicht erst erschaffen zu werden. Daher muß einerseits die Art der Bedrängung sich gewandelt haben, denn die Wand ist anders eingerichtet; andrerseits kann nicht mehr die Szene allein den Widerhalt darstellen, den der lebendige Mensch sucht, sondern auch die Komposition selbst muß für ihn als Widerhalt notwendig sein, damit er das Werk zur Wirkung bringen kann.

Endlich: Da die Versuche im perspektivischen Sehen, und die glänzende Leistung des Nilpferds, zeitlich vor, und nicht nach diesem Grabe liegen; da dieses Grab jedoch, in der künstlerischen wie geistigen Durchdringung der Aufgabe, nicht von einem Erlahmen, sondern von einer außerordentlichen Entfaltung aller Fähigkeiten zeugt; da vor allem das Bedürfnis nach Konsequenz und Einheitlichkeit gesteigert sich auslebt, — so muß diese Wand als die bewußte Ablehnung der perspektivischen Sehweise gelten. Aus seiner höchsten Kraft heraus lehnt der Ägypter die Festigung der Scheinbilder zu einer Wirklichkeit außerhalb der unseren ab, nachdem er der Möglichkeit dieses Gedankens inne geworden ist. Das bedeutet, daß er die Trennung des Daseins in Ich und Erscheinung nicht duldet und nicht für wahr hält.

Wenn wir nun das, was aus der Reliefkunst sich ergibt, auf die Plastik anwenden, so ist am Tage, daß die Statuen des Alten Reichs, und bis hinein in diese Mitte der 12. Dynastie, geordnet sein müssen in einem plastischen System, einem künstlerischen Gefüge, das keinen Mittelpunkt hat, daß also die Strahlen dieser Werke weder innen noch außen zu einem einheitlichen Bilde zusammenlaufen, — so unfaßbar das unserer ästhetischen Gewöhnung klingen mag. Nicht die künstlerische Organisation hält diese Bilder zusammen, sondern weil sie als Stein, als ein wirklicher Körper gebildet sind, haben sie Bestand. Ihre Glieder leben nicht in der festen Ordnung der Verhältnisse, sondern jedes einzeln saugt sich fest am Lebendigen. Zu dieser Plastik gehört die alte Bedrängung, deren Möglichkeit wiederum erst aus dem zerstreuten inneren Gefüge sich erklärt, da ihre unendlich eindringenden Strahlen in dem unendlich sich durcheinander schlingenden Gewebe des Inneren sich fortsetzen.

So müssen, den Tatsachen gegenüber, die Gedankengänge derjenigen Philosophen einseitig genannt werden, die die Plastik an sich als eine Kunst der Erscheinung bestimmt haben. Erscheinung kann nur genannt werden, was auf einmal aus dem Menschen hervorstrahlen und in Dasein und Dauer von einem Punkt und von einem Augenblick her übersehen werden kann. Aber da im Innern der Werke des Alten Reichs die Strahlen nicht zusammenschießen, so können sie auch außen nicht auf einem Punkt sich sammeln, nicht zu einem Bild zusammengeworfen werden. Es ist unmöglich, daß ein Mensch diese Plastik auf einmal in seinem Auge umfaßt; sie ist von keiner Seite her auf einmal zu sehen. Daher, da es das Ereignis der Erscheinung im Alten

§ 759—761

Reich nicht gibt, wohl aber die Plastik, so spricht, wer die Plastik eine Erscheinungskunst nennt, nur von einem besonderen Zustand der Plastik, nicht von der Plastik selbst.

Die Statue des Alten Reichs setzt einen Menschen voraus, der nicht sehen will, sondern die Fähigkeit hat, von allen Seiten zugleich auf sie einzudringen. Das wird nie mehr möglich sein, denn hier, in den Ägyptern der 12. Dynastie, hat unsere Menschheit diese Fähigkeit für neue Möglichkeiten eingetauscht. Es ist das Großartige an dem Bilde des Mittleren Reichs, wie aus dem Wandel der Fähigkeiten heraus die so fest und so abgründig verwurzelte Einheit der Plastik unaufhaltsam umgeschmolzen wird. Die Geschichte der Kunst kennt keinen größeren Übergang.

T. 26—32 Die Grabstatuen Sesostris I. aus Lischt sind unübersichtlich, nicht weil in ihnen die Künstlerkraft erlahmt, nicht weil sie in Einzelheiten zerfallen, sondern weil in ihnen, noch innerhalb

T. 36—39, 48—50 der 12. Dynastie, die Art des Alten Reichs in voller Stärke herüberwirkt. In den unterägyptischen Denkmalsstatuen Sesostris I. und in der Louvresphinx setzt schon der Wandel sich durch. Denn während von der Plastik des Alten Reichs nur gesagt werden kann, daß sie ein zerstreutes

§ 525 inneres Gefüge habe, greifen in dieser Blütezeit der Architektur architektonische Gesetze auch in die Plastik hinein, und aus dem zerstreuten Gefüge ist folgerichtig zwar noch kein gesammeltes, wohl aber ein in Parallelen oder ähnlichen Klängen geordnetes Gefüge geworden.

In der Grabwand des zweiten Uchhotep ist nun auch der Plastik der kommende Weg vorgezeichnet. Denn wenn schon die Grabwand an die Stelle der alten, vom bedrängenden Menschen geschaffenen Einheit die neue setzt, die auf der Ordnung der Massen für den Blick beruht, so nun erst recht die Plastik. Der große Übergang von der Grabplastik zur Denkmalsplastik wird voll sich auswirken. Auch die Plastik wird zur Einheitlichkeit vor dem Blick gezwungen, und aus dem parallelen Gewebe muß endlich ein konzentrisch zusammenschießendes Gefüge auch im Innern der Körper werden: die Plastik wird einen Mittelpunkt erhalten.

Und trotzdem nun in der Plastik ein geistiges und ästhetisches Spiel an die Stelle der alten Ordnung tritt, trotzdem das Persönliche die alten Hieroglyphen ablöst, ist dennoch die Abtrennung der Kunst vom Leben vermieden, ist die Entwertung des uns Umgebenden zum Schein überwunden. Die ganze aus den Reliefs vorgelegte Entscheidung des Ägypters wirkt in der Plastik sich aus. Die kommende Plastik wird sichtbar sein, wird einheitlich sein; ihr Gehalt wird immer durchsichtiger, ihre Schönheit immer zarter werden; sie wird das Menschliche schildern wie wenige Zeiten sonst; und doch, indem sie bei dem Satz beharrt, daß es ein Reich der Kunst, außerhalb unserer Welt, nicht gibt, ist sie nochmals imstande, das Rückgrat des Wirklichen, der Halt des Staates zu sein.

So bleiben auch jetzt, wo die Ägypter die Grundlagen ihres Daseins durchdenken und verändern, Griechenland und Ägypten voneinander geschieden. Denn auf der Festigung eines Reiches der Kunst beruht, was seit dem fünften Jahrhundert die Griechen errungen haben. Das Hochrelief ist ihr Raum, in dem Plastik und Relief sich vereinen; dort oben führen die Gestalten der Kunst ein Leben der Erscheinung, frei von Bedrängung. In der gleichen ungeheuren Umsetzung, mit der die griechischen Denker das Greifbare der Wirklichkeit entkleidet und den Gedanken zur eigentlichen Wirklichkeit erhoben haben, ist auch ihre Wirklichkeit gegründet, in der sie einander sich zuneigen und sich aufeinander beziehen. Themistokles vor der Schlacht von Salamis, als die Korinther verlangten, man dürfe auf die Athener nicht hören, da sie kein Vaterland mehr besäßen, fuhr sie an und bewies, daß die Athener eine Heimat hätten, stärker als die

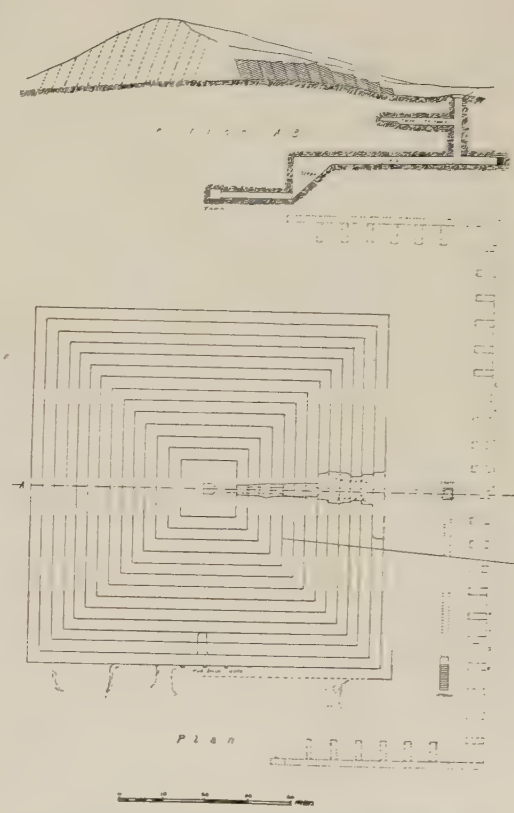
irgendeines anderen Griechenstammes: es seien die zweihundert Schiffe, die das athenische Volk trugen. In dem Gegensatz dieser Reden ist symbolisch enthalten, wozu die Menschen in dieser Zeit sich wandelten. Nie hätte ein Ägypter, hätte ein früheres Volk seine Heimat auf dem Meere finden können, das zwischen den festen Ländern ist.

Die andere Welt dieses griechischen Denkens, wir haben es gesehen, ist von den Ägyptern berührt, aber durch einen gewaltigen Willensakt haben sie auf ihrer Erde sich befestigt und den Unterschied zwischen Gedanken und Leben erneut geleugnet. Und so, da die Denkkraft dieses Volkes seinen Pyramiden gleichkommt, ist die ägyptische Kultur der Punkt außerhalb, von dem aus die griechische und mit ihr die gesamte abendländische Welt zu erschüttern ist. Auch was die Griechen, auch was wir denken, ist nur ein Übergang. Wenn seit hundert oder zweihundert Jahren unsere Forschung in allen ihren Gebieten der uns umgebenden Wirklichkeit sich wieder zuwendet, ohne sie für Erscheinung zu halten, und sie zu bezwingen sucht, so mahnt von der anderen Seite die ägyptische Kultur durch die seelische Größe und Tiefe ihrer Leistungen, daß der Glaube an die Kunst als ein Reich für sich, daß die Ideen, daß die Philosophie zur griechischen Kultur gehören und mit ihr endlich sind.

XVII.

Wie, in der Plastik, die Zeiten Sesostris I. und Amenemhets II. zusammengehören, so schließen sich nun die Generationen Sesostris II. und Sesostris III. aneinander, als die Zeit, in der die begonnene Neuordnung stetig und folgerichtig durchdacht und ausgebaut wird. Nichts, was aus der Zeit Sesostris II. stammt, ist abgeschlossen in sich, sondern es leitet hinüber zu Sesostris III.; nichts aber aus dieser zweiten Generation wäre verständlich, wenn man nicht aus der vorhergehenden Zeit sich alles entwickeln sähe.

Für das, was aus dem Übergang unter Amenemhet II. für die räumliche Kunst folgen muß, gibt es kein klareres Bild als die Pyramiden der Könige. Sesostris II. hat seinen Grabbau aus allem Zusammenhang mit den Totenstätten früherer Zeiten herausgerissen. Er hat ihn nach Süden verlegt, nach Illahun, an den Eingang des Faijums, dieser schönen Landschaft, der alle Herrscher der 12. Dynastie ihre besondere Sorge zugewandt haben. Dort ragt die Pyramide, zwar noch immer dem Niltal zugewandt, aber in völliger Einsamkeit und Selbständigkeit, ein Bild des Individualismus. Die umgebenden Mastabas sind gleich mit aus dem Felsen



§ 448–457

§ 782

T. 105

Abb. 16. Grundriß und Aufriß einer Pyramide des Alten Reichs (Zawiet-el-Arian). Nach Boston, Museum of fine arts Bulletin IX, 1911, S. 58

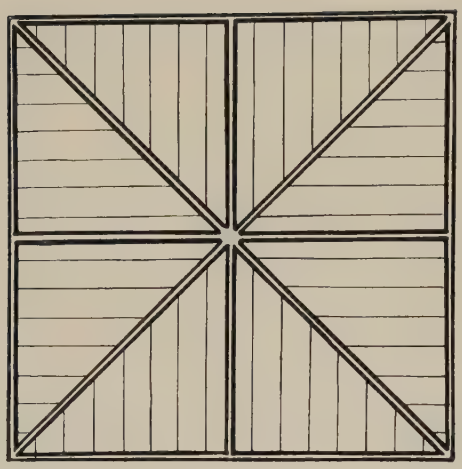


Abb. 16

Abb. 17. Grundriß der Pyramide von Illahun, Sesostris II. Freie Zeichnung

herausgeschnitten, und so ist die Anlage eines Totentempels, das Bild des Königtums, schon im Bauplan organisiert.

Aber viel eindringlicher spricht in der Konstruktion der Pyramide selbst die Wandlung sich aus: denn sie stellt den Körper dar, in dem die Strahlen konzentrisch zu einem Mittelpunkt zusammenlaufen. Auch die Pyramide des Alten Reichs ist von vornherein in bestimmter Größe geplant; innerlich aber ist sie aus immer neuen Mänteln gebildet, die im Viereck um die Grabkammer gelegt sind, so daß nur durch querliegende Schichten, von Mantel zu Mantel dringend, die Bedrängung das Innere erreichen kann. Statt dessen ist die neue Pyramide radial angelegt. Von der Grabkammer aus laufen acht Strahlen durch den ganzen

§ 787

Bau hindurch bis in die letzte Oberfläche und Ecke. Sie sind besonders geschichtet und hier in Illahun gar aus besonderem Material. Die Füllung zwischen den Radien ist nicht mehr quer, sondern längs geschichtet; bisher aus Quadern, hier aus Nilschlammziegeln. Den gleichen Körper (denn die Pyramiden des Mittleren Reichs haben, als sie noch verkleidet waren, genau so ausgesehen wie die des Alten Reichs) stellt der Ägypter des Alten Reichs als einen langsam um einen geheimen Kern sich schichtenden Bau vor, der Ägypter des Mittleren Reichs aber als eine kühne Konstruktion, in der von jedem Punkt aus man ungehemmt und mit gleicher Schnelligkeit zum Mittelpunkt vorstoßen kann.

In diesem größten Körper also, dem jeder kleinere gleicht, ist das innerste Element in voller Klarheit dargestellt, das nun, in unerbittlicher Konsequenz bis zum Höhepunkt unter Sesostris III. sich steigernd, die Kunst dieser Generationen beherrscht: die Konstruktion. Es wird

§ 541—554 alles durchkonstruiert; wie hier die Pyramide, so nun die Plastik, so die Stele, der Brustschmuck,

§ 24—27, 428 die Opfertafel, das Sockelrelief und alle anderen künstlerischen Formen. Dabei bleibt aber innerhalb der Konstruktion die lebendig vorwärtsdrängende Entwicklung erhalten, daher die Werke, statt nüchtern zu wirken, vielmehr eine stürmische Frische atmen.

Es ist unmöglich, diesen neuen Geist, der überall sich offenbart, nur in dem Gebiete der Kunst vorauszusetzen. Vielmehr, damit so die Kunst sich äußern kann, müssen die Grundlagen alles Lebens sich gewandelt haben, und die Konstruktion muß dem ganzen Dasein zugrunde liegen. Daher ist die Pyramide, das Bild des Königtums, nicht nur bedeutsam für die künstlerischen Gesetze, sondern mehr noch für den Aufbau des Staates. Denn diese Vereinheitlichung, diese Durchdringung auf einen unmittelbar zu ergreifenden Mittelpunkt hin ist unmöglich im ständisch gegliederten Staat, und so sehen wir, in den Werken der Kunst, das Gefüge des Staates sich verändern. Schon unter Sesostris II. werden die Gaufürsten und ihre Gräber selten; unter Sesostris III. verschwinden sie ganz. Aber nicht durch brutale Unterdrückung vollzieht sich diese Wandlung, sondern durch eine fortschreitende Entwertung von Stand und Titeln, deren Stufen aus den Geschlechtern und Namen zu belegen sind. So werden alle Ägypter dem König gegenüber gleich, und es bereitet sich, unter dem Königtum, eine entschiedene und unverkennbare Demokratisierung vor, deren Höhepunkt in die Zeit Amenemhets III. fällt. Dieses Sinken der

ständischen Ordnung bedeutet nicht das Sinken auch des Königtums, sondern die Entwicklung zum vollkommenen Absolutismus. Die Konzentration, die überall am Werk ist, schafft aus dem Staatsgefüge einen nur noch dem König hörigen, ja wieder nur in ihm vorhandenen Gesamtkörper, dessen politisch immer noch zunehmende Macht eben durch die Fähigkeit zur Konstruktion bedingt ist.

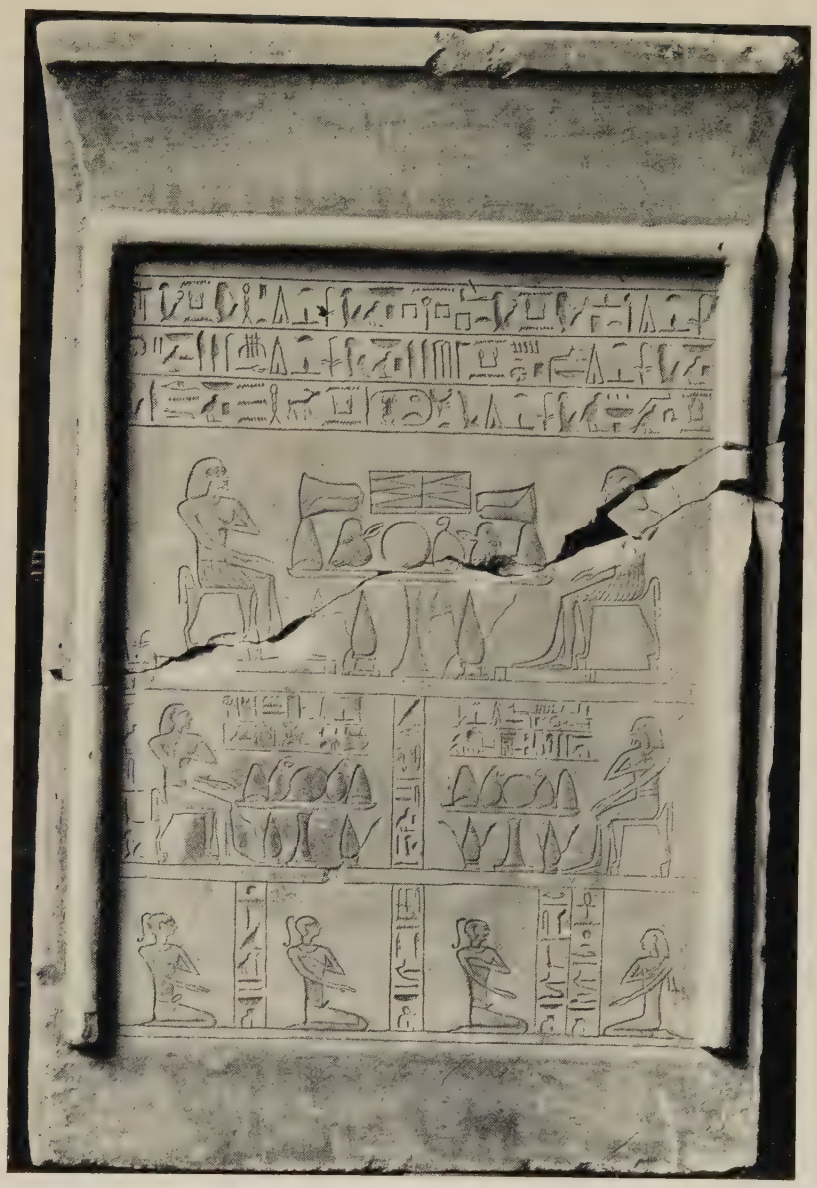


Abb. 18. Stele der Zeit Sesostris II. Kopenhagen. Phot. Sophus Bengtsson

Wenn unter Sesostris I. noch eine reiche Fülle von alten Adelsgeschlechtern in großen und schönen Skulpturen sich darbot, so erstirbt nun dieses Getön, dieses Gemurmel der vielen Stimmen im ganzen Land. Ägypten schaut einzig zum König hinüber, auf dem allein alle Verantwortung ruht, und der feierlich, wie in einer Opferhandlung, die Kunst des Reichs verwandelt und erneut. Da bricht ein tausendfacher Widerhall im ganzen Lande aus, ein unermüdlich wiederholter, und an Stelle der Bilder von Fürsten und Grafen werden überall die Bilder des Königs selbst aufgerichtet.

Und auch die politische Neuordnung ist noch nicht der innerste Kern der Neuordnung unter Sesostris II. Sie wäre nicht möglich, wenn nicht zugleich die Religion in einen neuen Zustand sich wandelte.

XVIII.

Von der Religion des Alten Reichs wissen wir einstweilen so gut wie nichts. Die Gewalt und Einheitlichkeit im Austausch religiösen Bedürfnisses und religiöser Erfüllung, wie sie das Alte

Reich gekannt hat, ist wohl nur im mittelalterlichen Christentum noch einmal erreicht. Aber nur einem religiösen Instinkt wird die Religion sich erschließen, — dem doch zugleich die so natürliche Überschätzung unseres eigenen religiösen Zustands fremd sein muß. Denn unsere Denkart ist so vollkommen verändert, daß unser Empfinden vor den Denkmälern, auch wo eine ursprüngliche Kraft sich eingezeichnet hat, nicht mehr ins Schwingen gerät. Nicht um der Seele des Einzelnen willen ist die Religion entstanden; wir aber pflegen alles religiöse Leben nach diesem unserem späten Zustand zu werten. Was wiegt die Bezeichnung „Ahnenkult" als Vorwurf, erhoben von einer Zeit, die in der Familie einen Organismus nicht mehr zu sehen vermag? Oder wer glaubt, daß mit dem Zusammenhang von Macht und Gott, wie er im Wechsel der Gaugötter, des Horusdienstes, des Re-kultes sich zeigt, auch nur ein wenig vom religiösen Leben selber erkannt ist? Und die Tierverehrung, in die primitiv verhaftet man sich den Ägypter denkt, — was denn ist bisher von ihr verstanden, da die Ägypter der 3. und 4. Dynastie die Tiere so rein als Tiere, so ohne Verflechtung mit irgend menschlichen Zügen bilden, wie nie wieder eine Zeit, und dies nicht aus Instinkt, sondern bewußt zu dieser Klarheit hindurchdringend? Da, bei diesem Austausch, nie das Tier selbst verehrt ist, sondern an dem Tier, aus der Bedrängung des lebendigen Menschen, das Göttliche sich entzündet? Oder gar der Fetischismus, — nie ist der Pfeiler Ded ein Gott gewesen, aber an ihm ist das Göttliche ins Leben hereingerissen.

Eben an diesem Pfeiler leuchtet das eigentliche Rätsel der ägyptischen Religion auf, das Geheimnis eines echten Polytheismus, der weder die Tiere und Pflanzen beseelt sich denkt, noch ein seliges Geschlecht der Götter schafft, sondern der dem einzelnen Gott mit seinem Pfeiler oder Stein oder was es sein mag, in unserer Sphäre seinen unverrückbaren Platz gibt, von dem aus er grenzenlos schweifen und wirken kann, weil der lebendige Mensch seinen Fetisch bedrängt. Da es die vielen Fetische gibt, so gibt es die vielen wirklichen Götter. Sie bleiben an ihren Ort, an unsere Sphäre gebunden und gewinnen doch eine unendliche Wirklichkeit in der Bedrängung, dieser götterzeugenden Kraft. So sind in Wahrheit im Alten Reich, als in einem goldenen Zeitalter, die Götter auf Erden gewandelt, denn es gab kein Reich der Götter neben unserer Welt, und der König als lebender Horus gebietet den Göttern ebensosehr wie den Menschen. Und wiederum, da dem einzelnen Gott in seinem Fetisch wohl der Halt, aber kein Maß und Ziel gesetzt ist, zeigt sich die wunderbare und innerlich religiöse Erscheinung, daß diese Götter, an ihren Ort und in unsere Wirklichkeit hartnäckig gebunden, dennoch ein jeder unendlich sind und sich miteinander verschieben, wie Kreise in einem gleichen Äther, ohne sich zu drängen und zu reiben, indem jeder zugleich den ganzen Raum des Göttlichen auszufüllen vermag. Denn nur dem religionsfremden Sinn unserer Zeit scheint Unklarheit, Wirrheit, Widerspruch da zu herrschen, wo, wie in den Pyramidentexten, für eine ursprüngliche und mächtige religiöse Empfindung die Götter leicht durcheinandertreten. Nicht in dem Text können die Götter sich einigen, sondern nur in der Bedrängung des Textes. In ihr freilich, das heißt in der religiösen Weite und Kraft des ägyptischen Menschen, ist denn auch diese Einigung in jedem Augenblick vollkommen vollzogen.

Erst innerhalb der festen Ordnung eines Olymps kann das, was wir Widerspruch nennen, entstehen; die Kraft der Bedrängung aber verhindert in Ägypten einen solchen Olymp, wie ihn die Griechen geschaffen haben. Denn seine Festigung setzt die Abtrennung des göttlichen Reichs von unserer Wirklichkeit voraus. Wenn die Götter in festen Beziehungen untereinander erstarren, muß die Unmittelbarkeit des Verkehrs zwischen dem einzelnen Gott und dem lebendigen

Menschen erlahmen. Aber noch in den spätesten Zeiten haben die Ägypter dieses Verhältnis zwischen dem Gott und dem Menschen sich erhalten, und immer wieder sind die Versuche eines dogmatischen Priestertums, einen solchen Olymp zu schaffen, an der eigentlich religiösen Unmittelbarkeit des einzelnen Gottes gescheitert.

Aber weder durch Vergleiche mit der Religion heutiger primitiver Völker oder mit der indischen Verflechtung von Ritus und Tätigkeit, noch durch die Methoden alttestamentlicher Forschung wird man etwas Ganzes und Wahres aus der Religion des Alten Reichs hervortragen, sondern, wenn auch von allem etwas in ihr verborgen liegt, wird die Forschung doch einzig aus den reichen Zeugnissen des Alten Reichs selbst die Worte und Gedanken gewinnen, mit denen dieser religiöse Zustand sich beschreiben läßt. Jedes Jahrtausend unserer menschlichen Geschichte hat seine besondere Gottesform, die sich nicht wiederholt. Es wäre vergeblich, das griechische mythische Zeitalter mit der Osiris- und Horus-Erinnerung der Ägypter gleichzusetzen. Das Zeitalter, an das die Griechen in ihrem mythischen Gedächtnis sich erinnern, entspricht der Epoche des Alten Reichs selbst; die Erinnerung der Ägypter an die Regierung des Osiris oder Horus aber ist hinter dem Horizont versunken, bis zu dem das griechische Gedächtnis zurückreicht. Das Alte Reich ist das mythische Zeitalter der Menschheit; wir haben uns diese Zeit als von ewigem Dämmerlicht umfangen vorgestellt, aber sie liegt in der Helligkeit der ägyptischen Sonne da, sie hat in Jahrzehnten erkennbar ihre Spur unvergänglich eingegraben.

Auch mit dem Begriff der Bedrängung ist die religiöse Fähigkeit, die alles belebt hat, nicht bezeichnet; sie muß noch ein Geheimnis bleiben. So mag weiter der Gelehrte kühl betrachtend oder auch, mit dem Recht des heute Lebenden, mit dem Rechte der Selbsterhaltung, ablehnend zum Alten Reich hinüberblicken, — aber er soll nicht glauben, die geistige Großartigkeit und die seelische Weite dieses religiösen Zustands bisher auch nur von ferne berührt zu haben. § 753

Während man für das Alte Reich nur Möglichkeiten andeuten kann, ist über die Entwicklung der Religion im Mittleren Reich Bestimmtes zu äußern möglich. Der Wandel der religiösen Vorstellungen in dieser Zeit ist ebenso ungeheuer wie der der bildenden Künste. Denn obwohl im Alten Reich, mit den Namen, auch die bestimmte Form der einzelnen Götter längst vorhanden ist, muß doch ihr ganzes Wesen so fremd, so anders sein, daß eigentlich schon die Bezeichnung „Götter“ irreführt. Das was wir Götter nennen, ist erst während der 12. Dynastie entstanden. In ihr haben die Götter von den Menschen sich zurückgezogen und sich über sie erhöht; in ihr sinkt der König zu den Menschen herab. Der Untergrund, auf dem dieser Wandel möglich wird, ist in der Isolierung und der Ohnmacht des einzelnen Menschen am Ende des Alten Reichs zu suchen, und in der großen geistigen Auflockerung am Anfang der 12. Dynastie, in der die gleiche Isolierung sich kräftigt, und die zu den perspektivischen Versuchen führt. Denn wenn in ihr das uns Umgebende der Wirklichkeit entkleidet wird, so auch der wirkliche Gott. Wenn, was vorher unwirklich war, sich festigt, so dämmern die Mächte und Begriffe als Wirklichkeiten herauf, und es entstehen die wiederholten Begriffe und Bilder, wie das vom Tod. „Der Tod steht heute vor mir“, — das kann es im Alten Reich nicht geben, da der Tod einer greifbaren Wirklichkeit ganz entbehrt. Erst das griechische fünfte Jahrhundert hat diese Entwicklung weitergeführt, das endlich den Eros für den ältesten Gott erklärt, während der alte Ägypter die Liebe, als etwas zwischen den Menschen oder Dingen Vorhandenes, zwar für die Wirkung eines Gottes, nie aber selbst für einen Gott halten kann.

Die langsame Überhöhung der Götter ist in den Reihen der Denkmäler deutlich zu lesen. Die Pyramide des Alten Reichs, und noch der Bau Mentuhoteps, beruht auf der Einheit von Gott, Staat und König. Um dieser Einheit willen betten sich die Vornehmen verehrend um die Pyramide und vollenden so ihren geistigen Bau. Wenn die Einheit nun fortschreitend zerfällt, so treibt kein Bedürfnis mehr die Vornehmen, in der Nähe der Pyramide ihre Grabstätte anzulegen. Da aber die Pyramide, um vollständig zu sein, die umgebenden Gräber nicht entbehren kann, sind die Könige der 12. Dynastie gezwungen, diese Mastabas gleich mit ihrer Pyramide zusammen anzulegen und sie an ihre nächsten Verwandten zu verschenken, gelegentlich auch wohl, wenn auch leer, doch wenigstens vorhanden sein zu lassen. So sind eben an der Pyramide von Illahun die Bankgräber gleich mit aus dem Felsen geschnitten, auf dem die Pyramide steht. In dieser Anordnung ist sowohl klar enthalten, daß die Einheit von Gott und König für den Pyramidenbau als notwendig erkannt ist, als auch, daß diese Einheit nicht mehr von selbst vorhanden ist.

Auch in der 12. Dynastie muß der Pyramide ihre Bedeutung als Landestempel erhalten bleiben. Entsprechend der überragenden Stellung des Königs in der Religion des Alten Reichs hat er in den damaligen Totentempeln entweder allein oder wenigstens an erster Stelle die Verehrung empfangen. Da nun der König aus dieser göttlichen Stellung immer mehr herabsinkt, muß folgerichtig in den Pyramiden des Mittleren Reichs die Verehrung anderer Götter neben ihm, schließlich über ihm immer weiter vordringen. So hat im Tempel von Der-el-bahari die 18. Dynastie ein Heiligtum für Hathor errichtet, deren Kult an dieser Stelle weiter zurückreichen wird. In dem Labyrinth von Hawara, dem Totentempel Amenemhets III., sind zahlreiche Kultbilder anderer Götter, vor allem Sobeks, gefunden, und noch in Herodots Zeiten hatten in diesem Tempel alle ägyptischen Gaue ihren besonderen Kultraum.

Dennoch tritt die Pyramide immer mehr hinter den anderen Bauaufgaben zurück. Während das Alte Reich wohl den Totentempel aus Nilschlammziegeln gebaut hat, wenn nur die Pyramide selbst aus edlem Stein war, wird unter Sesostris II. zuerst und weiter den Nachfolgern der Kern der Pyramide, der jetzt als tot empfundenen Masse, aus Nilschlammziegeln geschichtet, und nur ein Mantel aus Steinen darüber gelegt. Während früher der Grundriß des Tempels winzig neben dem Flächenraum der Pyramide war, übertrifft der Grundriß des Labyrinths an Größe den seiner Pyramide weitaus. Und so kann es endlich geschehen, daß die ganze Pyramide nur noch ein Scheinbau ist, der den Leib des Königs nicht mehr birgt.

Noch eindringlicher trennen sich Gott und König in den plastischen Denkmälern. Noch in der Statue Amenemhets I. wirkt die Einheit nach; sie ist nicht als eine Weihgabe an den Set von Avaris aufzufassen, sondern als ein Besuch, ja eher als eine Forderung an diesen Gott, auch den obersten der Götter in seinem Tempel zu ehren. Unter Sesostris I. jedoch, in der Zeit der kühlen und sachlichen politischen Besinnung, verzichtet sowohl das Delta wie auch Oberägypten auf diesen Anspruch, und das Göttliche wird aus dem König herausgelöst und über ihn erhöht. Damit ist nicht auch der Zerfall der Einheit von Staat und König gegeben, sondern im Gegenteil sind diese um so bewußter als zusammengehörig erklärt worden. Aber beide, König und Staat, sind unter die Götter geordnet. So kann für die Königsstatue eine
T. 83, 131 Gebetshaltung eingeführt werden, die im Alten Reich ganz unmöglich wäre. Besonders für Sesostris III. und Amenemhet III. ist sie häufig verwandt, und wir werden sehen, wie in ihr

die eigentliche Verantwortungsfreudigkeit des Herrschers sich ausspricht. Denn nicht der König, als Person, stellt in einer solchen Statue sich bittend unter den Gott, sondern in diesen Statuen ist der Staat in den Schutz der Götter gewiesen.

Drittens müssen die Tempelbauten der Götter herangezogen werden. Mit der Umformung der Religion tritt ein neues Göttergeschlecht auf den Plan. Horus und Re sind nicht politisch verdrängt, sondern die Art, wie sie wirken können, entspricht dem neuen menschlichen Bedürfnis nicht mehr. Was von den alten Göttern noch lebendig ist, wird von dem neuen Göttergeschlecht aufgesogen, an dessen Spitze Amon von Theben tritt. Dieser größte Gott des späteren Ägyptens ist ebenso wie sein Tempel erst im Mittleren Reich entstanden. Daß aus der Folge der Göttergeschlechter die Erinnerung keinen Götterkampf geformt hat, gleich dem Kampf der Titanen und Götter in Griechenland, liegt an der Helligkeit des Bewußtseins, mit der die Menschen diesen Wandel erleben. Daß unter Ägyptern um Religion gekämpft wird, wie in der Zeit Echnatons, ist ein Zeichen der Erstarrung, der verfallenden Entwicklung auf beiden Seiten.

Zu dem, was die plastischen Denkmäler ergeben, daß erst unter Amenemhet I. und Sesostris I. das Göttliche aus dem König gelöst wird und er als Mensch zurückbleibt, paßt genau die spätere Überlieferung, daß Sesostris I. die wichtigsten Tempel des Reichs, und vor allem den Amontempel in Theben, gegründet habe. Und da es auch in dieser Zeit ohne den Halt im Wirklichen nichts in Ägypten geben kann, auch keinen Gott, so kann es vor den Tempeln, vor dem Kult, auch die Götter nicht gegeben haben. Anstatt also ihn als den Gründer der Tempel zu bezeichnen, kann man Sesostris I. ebenso gut den Gründer der Götter nennen.

In diesem ganzen Wandel spüren wir den Geist des Mittleren Reichs, das Wehen der kalten Verstandesluft, die an den echten Polytheismus rührt, und deren Hauch hier wirklich zerstörend wirkt. Denn Organisation und Klarheit sind kein Ersatz für Religion. An die Stelle der ins Lebendige gerissenen Götter tritt die scharf begriffene Trennung von Göttern und Menschen, die Erkenntnis eines polaren Gegensatzes zwischen ihnen, die im Alten Reich noch ebenbürtig miteinander verkehren konnten. Die gleich folgende Erkenntnis, daß der einzelne Gott aus der Bedrängung nicht entlassen werden dürfe, hat doch diese Trennung nicht mehr rückgängig machen können. Einen Augenblick lang, unter Sesostris III., hat das ägyptische Volk aus diesem Zustand eine Laienkultur erhoben und aus der höchsten Kraft heraus eine großartige Entbehrung der Götter erprobt. Dann bricht das religiöse Bedürfnis verstärkt herein. Zwar die Götter haben das Ansehen und den Zusammenhang eines seligen Geschlechtes nicht annehmen können; wohl aber bemächtigt sich des Menschen, der seine götterzeugenden, seine bedrängenden Kräfte erlahmen fühlt, das Gefühl wahrer Hilflosigkeit. Von hier aus beginnt von neuem die Flucht unter den Gott, die endlich, wenn die tätige Kraft der Dynastie erschöpft ist, zur Flucht in die Zauberei ausartet. § 446, 475, 479

Auch in den Jenseitsglauben wirkt die Konzentration hinein. Aus dem wachen Beobachten und Vergleichen heraus, wie es der durcheinander wirbelnde Verkehr in dem geeinten und organisierten Reich ermöglichte, aus dem Bedürfnis nach klarer Ordnung werden die Geschichten um Osiris zusammengeschlossen, werden die Todesvorstellungen auf ihn konzentriert, und Osiris wird der einzige Herrscher der Toten, ein absoluter Fürst, wie unter den Lebenden

der König. Seine Verehrung, die vorher an mancherlei Orte lebendig anknüpfen konnte, wird nun nach Abydos konzentriert.

Da veröden die Grabstätten der einzelnen Gaue, da eilen die Mächtigen, die bisher an ihrem Wohnort inmitten der Landsleute ihr Grab sich angelegt hatten, unter den Schutz des Osiris nach Abydos sich zu betten, und die Armen empfehlen mit einer Stele, mit einem Gebet sich ihm in seinem Tempel. In diesen Gräbern von Abydos gibt es keine Reliefszenen mehr, keine lebensgroßen Statuen, sondern ein kleines Bankgrab, mit einer schönen Stele, mit einer kleinen Figur, das ist die nun herrschende Form, so liegen die Erbgrafen und Fürsten in der Erde von Abydos. Und endlich, als entscheidender Abschluß und Gipfelpunkt aller dieser Entwicklungslinien, der König selbst, der wohl noch an andrer Stelle seine Pyramide erbaut, als sei er selbst ein Gott, und der doch insgeheim seinen armen Leib unter den Schutz des Gottes nach Abydos flüchtet. Das Grab Sesostris III. ist dort gefunden; es ist aber anzunehmen, daß man auch diejenigen Amenemhets III. und vielleicht seiner Nachfolger dort finden wird.

XIX.

Der außerordentlichen Wandlungsfähigkeit des ägyptischen Volkes sich anschmiegend, scheint die ägyptische Plastik alle nur denkbaren Möglichkeiten und Einsichten raumschaffender Kunst zu erproben. Die für Sesostris II. und Sesostris III. geschaffenen Bilder bedeuten nichts anderes als den Übergang der Plastik aus dem Bereich des einen menschlichen Sinns in den des anderen. Die Plastik, die bisher für die Bedrängung gelebt hat, muß sich wandeln, damit das jetzt lebendige Organ, das Auge, sie umfangen kann.

Daß dieses Sichtbarwerden nicht in den Bildern Sesostris II. beginnt, sondern in der großen Statue Amenemhets I. aus Tanis, haben wir gesehen, und die Einsicht in die Notwendigkeit dieses Übergangs, die Arbeit an seiner Durchführung ist überhaupt das, was für die Geschichte der Kunst das Eingreifen des Deltas so bedeutsam macht. Wenn der Kopf Amenemhets I. vornüberhängt, wenn die Augen der unterägyptischen Statuen Sesostris I. schräg in den Kopf hineingebaut sind, so ist darin die Rücksicht auf die Ansicht von unten nicht zu verkennen. Vor allem, wenn in den Körpern Sesostris I. die Möglichkeit der Bewegung ausgedrückt ist, so beruht dieser Eindruck darauf, daß das Auge die Glieder zu einer solchen Bewegung zusammenzusehen vermag. Die Statuen sind so zu der allgemeinen Auflockerung hinübergewendet, die im Nilpferd am weitesten sich vorwagt. Auf andere Weise sind in der Louvresphinx Plastik und Auge verbunden; in ihr ist der Ägypter zu doppeltem Blick fähig und vermag sowohl das Ganze zu umfassen wie das Kleine zu bedrängen.

T. 64—69
Abb. 64
§ 676—688
419—422

Aus allem wird in der Plastik Sesostris II. genau das, was nach den Entscheidungen der Reliefs zu erwarten ist. Zu einer neuen Festigkeit freilich gelangt diese Entwicklung erst unter Sesostris III. Die Möglichkeit der Bewegung muß notwendig unterdrückt werden, denn aus der Bedrängung des lebendigen Menschen ist das Werk, nunmehr bewußt, nicht entlassen. Die Darstellung des Körpers als Bewegungsorganismus verliert also an Eindringlichkeit, und der Höhepunkt unter Sesostris I. wird nicht wieder erreicht. Dagegen, während nur in Einzelzügen bei den früheren Statuen der Beschauer berücksichtigt ist, wird jetzt der Blick eines einheitlich denkenden Menschen im Ganzen vorausgesetzt. In der Anordnung der Inschrift, um ein

Beispiel zu nennen, zeigt sich das neue Verhältnis zum Sehsinn. Während sie noch an den Sockeln Sesostris I. seitlich steht, weil sie auch ungelesen wirkt, ist sie an den Sockeln Sesostris II. und der folgenden Könige vorn neben die Beine gesetzt, und die seitlichen Flächen bleiben leer. Die Inschrift hat nur dann noch einen Sinn, wenn sie von dem, der die Statue sieht, gelesen wird. Und wichtiger noch ist die Arbeit am Umriß. Dafür mag der Zusammenhang von Kopf und Körper angeführt werden. Während an den Grabstatuen von Lischt der Füllstein die Einheit des Umrisses, den Übergang vom Kopftuch zur Schulter, geradezu hindert, kann schon an der Statue Sesostris II. in Berlin der Blick diese Stelle störungslos übergleiten. An den Statuen in Kairo aber ist zum erstenmal der Grundsatz durchgeführt, der nun die Plastik bis in die 13. Dynastie hinein beherrscht: daß das Kopftuch in Breite und Form genau zum Schultergürtel passen muß.

Abb. 19. Unterteil der Statue für Zoser, geweiht von Sesostris II. Berlin. Schwarzer Granit. Höhe 30,5 cm

Abb. 7

§ 374, 379

T. 29

T. 64

T. 66

§ 75

Die Einheit der Statue (welches Ziel sie noch in manchen anderen Zügen aufweisen läßt) entsteht demnach nicht mehr aus der Bedrängung des Menschen, sondern wird in der Ordnung und Beziehung der Glieder untereinander fertig vorgelegt. Eben das, was den Statuen von Lischt selbstverständlich fehlt, wird jetzt zum Prinzip erhoben. Nur, indem jede Einzelheit einer Statue auf das Ganze sich bezieht, stimmt die Plastik zu der Organisation, mit der die Einzelheiten eines Reliefs oder irgendeines anderen Werks sich zu einem Ganzen zusammenschließen. Die Arbeit am Umriß, an der einheitlichen Gestalt der Statue ist demnach etwas anderes als etwa die Einrichtung eines Auges auf den Blick von unten. Nicht irgendein perspektivisches Verhältnis wird gesucht, sondern diejenige Einheit, die sonst in der Bedrängung sich ergab, ist von ästhetischen Gesetzen abgelöst. Freilich nicht um ihrer schönen Erscheinung willen wird die Statue geeinigt, sondern damit sie zu einer neuen Leistung leicht imstande sei.

§ 49, 327

Da nun der Blick vor allem die Statue als Ganzes sehen soll, kann die Entfernung zwischen Statue und Beschauer nicht mehr beliebig schwanken, sondern muß auf denjenigen Abstand festgelegt werden, von dem aus der Blick das Ganze wirklich umfangen kann und der Umriß zu der erstrebten geschlossenen Linie zusammenrückt. Zu dieser Festigung des Abstands stimmt die Vorstellung dieser Generation von der inneren Struktur des Werks als einer Konzentration der Strahlen auf einen Mittelpunkt hin, wie es die Pyramide darstellt. Die innere und äußere Einheitlichkeit, die so an die Plastik herangebracht wird, ist unvereinbar mit dem Doppelblick, wie ihn die Louvresphinx voraussetzt. Auch die Möglichkeiten des Auges werden sich konzentrieren, und wenn es das Ganze in größter Schärfe sieht, wird es nicht zugleich das Kleine zu bedrängen vermögen.

§ 535

Aus dem Zustand des Übergangs entsteht die merkwürdige Unausgeglichenheit der Statuen Sesostris II., in denen die angedeutete neue Klarheit noch erst gesucht wird und nicht erreicht ist. Die Einheitlichkeit des Umrisses ist noch nicht absolut durchgeführt, und die sichere Verteilung der Massen fehlt durchaus. Der Oberkörper ist zu breit, zu mächtig, als daß der

flache Sockel und der Unterkörper ein sicheres Gleichgewicht der Verhältnisse erzwingen könnten. Und andrerseits sind die Statuen von der doppelten Beanspruchung des Auges noch nicht vollkommen befreit. Aber was an der Louvresphinx aus der Fähigkeit für das Intime stammt und die Dichte der plastischen Durchdringung bezeugt, muß hier als übertriebene
T. 68 Detaillierung erscheinen. Weder der Gürtel noch das Kopftuch mit den winzigen Mustern will
§ 231, 232 zu der Gesamterscheinung der Statuen passen.

Zu diesen in dem Übergang begründeten Unsicherheiten kommen nun wirkliche Archais-
T. 67 men. Die geballte Faust, die senkrecht auf dem Schenkel steht, ist im Alten Reich, und nur bis
§ 274, 682 in die 11. Dynastie, angewandt gewesen; sie unterbricht die Einheit des Umrisses empfind-
T. 68 lich. Weiter der Rückenpfeiler der einen Statue, an dem rechts und links vom Zopf zwei plastisch gearbeitete Falken über ihren Palastfassaden, über den Horusnamen stehen. Aber die Detaillierung, die Kleinheit der Tiere gegenüber der Masse des Rückens, auch die unbedingt durchgeführte Symmetrie verhindern eine den früheren Leistungen ebenbürtige Schönheit. Eine
§ 799 Statue Chefrens im Museum von Kairo mag zum Vergleich herangezogen werden: an ihr ist die Rückwand mit einem einzigen Horusnamen in mächtigen Zeichen geschmückt, und nur ein Falke krönt ihn, ein großes, nach links schauendes Tier, das von ähnlicher Wucht gewesen sein muß, wie der berühmte flügelbreitende Falke. Seinem Gewicht entsprechend ist das ganze Namensschild nach der Seite verschoben. Ein solches geheimes Auswiegen der Komposition ist in dieser neuen, auf Symmetrie bedachten Zeit nicht mehr möglich.

T. 66, 69 Die alte feste Organisation des Kopfes ist vollkommen aufgegeben, eine neue aber noch
§ 687 nicht gewonnen. Die Schminkstreifen scheinen in den Gesichtern der Statuen in Kairo schon ganz gefehlt zu haben. Aber sie sind nicht etwas, was man nach Belieben anwenden oder verschmähen kann. Sie haben den Kopf zusammengehalten. Nun sitzen die Augen ganz vorn, jedes in seiner Höhle, von den Lidern scharf beschattet. Da sie nicht mehr ins Kopfrund abgelenkt werden, da der entlastende Bogen fehlt, sind sie klein und stechend. Die Brauenbögen sind sehr in die Höhe geschoben, und die Nase muß daher lang und schmal werden. Das alte Verhältnis zwischen ihr und den Augen, das diesen zur beherrschenden Stellung im Gesicht verhalf, ist zu ungunsten der Augen verschoben. Ein breites Gesicht; aber anstatt daß in den großen Flächen die Einzelformen kleingliedrig sich voll entfalten, hat hier der Mund den plastischen Zusammenhang mit der Wange ganz verloren, er hängt an einer Falte herab. Die Mundwinkel sind tief unterschnitten.

So ist aus dem Bilde des Königs ebenso die Eigensinnigkeit seiner Generation zu erschließen, wie aus der Anlage der Pyramide. Das bedeutsamste Zeugnis dafür freilich werden
T. 71 wir noch in dem Fragment einer Mähnensphinx kennenlernen. Die alte Bindung in der Plastik ist aufgegeben, und eine gewisse Härte und Selbstbewußtheit sind gewonnen; die neue Ordnung jedoch steht noch aus, und es ist unmöglich, in einem Menschenalter sie zu erzwingen.

XX.

T. 72—75 Was in den Statuen des Königs noch als Suchen erscheint, ist in den Bildern seiner Gemahlin, der Königin Nofret, zu einer neuen Klarheit durchgeformt. Es ist eine der größten

Eigenschaften der Ägypter, daß sie ihre Bildungen beharrlich weiter verfolgen und erst dann sich beruhigen, wenn die Idee des Werks so geklärt ist, daß sie leicht übernehmbar, daß sie überall anwendbar ist. Die Unterschiede zwischen den Statuen des Königs und seiner Gattin sind bezeichnend dafür. Das breite Gesicht der Königin, das in seiner ganzen Anlage so auffallend die breiten Gesichter des Königs wiederholt, ist plötzlich zur Darstellung eines bestimmten Frauentypus veredelt. Das Frauengesicht ist bis ans Ende durchdacht, und in der Tat in annähernd derselben Form durch die ganze Dynastie weiter beibehalten. T. 76

Während an der einen Statue die Schminkstreifen noch zweifach übereinanderliegen und nach der alten Form geschnitten sind, also gegen die Schläfen rechtwinklig aufhören, sind sie an der anderen Statue zu einem schmalen, S-förmig sich schlängelnden und spitz auslaufenden Bande geworden, das heißt, sie sind zur Darstellung der Augenbrauen geworden. Als solche werden sie in vollendeter Weise mit dem Haar, mit der Stirn, mit den Augen zusammenmodelliert. Und ähnlich der Mund: bei der ersten Statue ein zwar kleiner, zwar schmaler Mund, aber noch ein ungebrochen durchlaufender Lippenrand; bei der andern jedoch zerspringt diese Hieroglyphe, und, den unruhigen Wellen der Mundmuskeln folgend, schieben sich beide Lippen gesondert aus den Mundwinkeln hervor.

Dabei bleiben alle diese Organe in einer ganz bestimmten Vorderfläche des Gesichts. Auch die Augen, lang und schmal, gleiten keineswegs zu den Schläfen hinüber. Nur die Wangen fliehen schräg zurück. Denn sonst den Zusammenhang der Gesichtsfläche mit dem Kopf, und den des Kopfes mit dem Körper darzustellen, hat in diesen Werken die Perücke übernommen.

Diese neue, unter Sesostris II. durchdringende und von nun an herrschende Frauenperücke bedeutet das Äußerste, was ägyptische Tracht hergeben kann, was ägyptische Schmuckkunst erfinden kann, um den Kopf als selbständige Rundform erscheinen zu lassen und doch den Zusammenhang mit dem Körper zu wahren. Das ist ausgedrückt in einem geistreichen Spiel von Hemmung, Unterbrechung, Steigerung, durch welches sich wenige große Tendenzen sichtbar durchsetzen. Gegen die runden Schultern, die nach außen sich neigen, sind die Perückenenden nach innen gedreht. Wo der Hals aus dem Körper steigt, breiten sich die dicken Haarmassen, und aus ihnen muß sich der eingeengte Hals erst befreien. Wo der Kopf seine eigene Rundform hat, schmiegen sich die Haare zurück, werden eine Begleitung und umfassen endlich in schmalem Dreieck die Stirn. Von dieser Stirn aus aber, von den Schläfen aus scheinen andrerseits die Haare zu entspringen und nun im Bogen zunächst rückwärts zu schwingen, dann aber gegen den zurückweichenden Hals mächtig sich vorschiebend leicht dem Umriß der Brust sich anzuschließen. Am schönsten entfaltet sich dieses reiche Spiel in den unendlich möglichen Zwischenansichten. Denn da auch nach hinten ein breiter Schopf aus der Haarmasse herausströmt, den Kopf auf den Schultern festklammert, und mit dem Rückenpfeiler zusammen den Halt für das schwere Gewicht des Hauptes bildet, so kann es keine Stelle geben, nach der hin dieser genial ersonnene Kopfschmuck nicht eine geschlossene und zugleich erschöpfende, zugleich mehr versprechende Ansicht entsendete. § 185—187 T. 73 T. 75

In gleicher Klarheit ist der Rumpf durchgeformt. Wie kein gesonderter Deltamuskel den Umriß der Schulter beschwert, sondern ein steiler ungegliederter Frauenarm niederhängt, so ist auch der übrige Körper vollendet abgerundet. An der einen Statue läßt ein Arm die Hüfte T. 74

frei; aber auch wo ursprünglich der Arm die Hüfte verdeckt hat, sind Vorderseite und Rücken so ineinander gearbeitet, daß mit nur einer Rundung die ganze Hüfte umspannt ist. Am deutlichsten sprechen die Hände. Wohl ist es die Wiederholung einer uralten Geste, wenn die
§ 266 Königin einen Arm vor den Körper legt; aber daß an Stelle der geschlossenen Faust die Hand überall offen und flach gebildet ist, darin liegt die neue Ausdrucksform, die bald auch an den Königsstatuen durchdringt. Denn die Hand darf nicht mehr über den Körperumriß selbständig hinausgreifen, sondern muß seinen Zusammenhang wahren. Und das allerdings ist in Perücken-
T. 75 scheibe, Brust und Hand, vom Profil her gesehen, wunderbar gelungen. Anstatt also in der Möglichkeit der Bewegung fortzufahren, anstatt Muskeln und Gelenke weiter durchzubilden, wie das an den Statuen Sesostris I. im Delta so großartig angefangen ist, drängt die neue Plastik beides folgerichtig zurück, und die Hand, einst in den Gelenken bewegt, einst fast in einer Aktion abgebildet, schwindet flach dahin um des einheitlichen Umrisses willen.

In der Formung der Perücke, in der Durcharbeitung des Körpers ist dasjenige Prinzip zu voller Klarheit ausgebildet, das die Plastik der 12. Dynastie von nun an beherrscht, und das man am besten mit dem Begriff Spannung fassen kann. Kein Teil der Plastik ist mehr für sich selbst da, sondern als Gegenspiel zum Umgebenden, durch Zug, Druck und Schub mit ihm verbunden. Aus allem ist eine unverrückbare Einheit gestaltet, die in der Oberfläche mit allen ihren Funktionen sich ausprägt. Darüber ist noch zu handeln.

In den Bildern der Nofret entsteht ein neuer Frauentypus. Die Oberfläche ist poliert und doch nicht müde; überall flammen die Farben des Steins hervor. Die Gestalt ist breit und wirkt doch nicht so, denn die Brüste sind schmal zusammengestellt, und so erscheint auch die Brust schmal, und als ein weiblicher Gegensatz zu dem mächtigen Brustkasten der männlichen Gestalten. Die Königin sitzt ganz frei und doch als fühlte sie sich stets beobachtet. Ihre Weiblichkeit ist nicht durch Zwang behütet, sondern aus innerer Bewußtheit so straff aufgerichtet. Nicht die
T. 51, 52 stille Schönheit der Abydosfürstin ist wiederholt, nicht das unberührbare Mädchen einer ständischen Schicht ist dargestellt, sondern eine königliche Frau, beherrscht, raffiniert, ja fast spöttisch. Auch diese Statuen sind aus der Persönlichkeit einer privaten Frau nicht zu verstehen, sondern ihre Aufrichtung ist ähnlich politisch bedeutungsvoll wie die der Königsstatue.

XXI.

Eine neue Form des Gesichts in Ägypten ist nicht durch ein anderes Objekt bedingt, ist nicht ein neues Porträt neben dem früheren, sondern bedeutet eine neue Potenz der ägyptischen Seele, und einen Umschwung des gesamten Menschentums. Denn da das Gesicht, als der menschlichste Teil, immer das eigentliche Ziel des ägyptischen Darstellungswillens gewesen ist, so müssen in ihm die Verwandlungen der menschlichen Fähigkeiten am stärksten vibrieren.
T. 77—92 Wenn daher die Statuen Sesostris III. von einem Kopf gekrönt sind, wie es ihn weder vorher
Abb. 65, 66 noch später je in Ägypten gegeben hat, so steht nicht einfach ein anderer König mit einem
§ 691—694 anderen Gesicht vor uns, sondern in ihm ist die neue Organisation vollendet, an der seit
§ 755—757 Sesostris I. die Dynastie gearbeitet hat, und der Kopf ist aus der Entwicklung, nicht aus dem König zu verstehen. Das Gesicht der Hieroglyphen, die alte heilige Organisation, wie sie das Alte Reich geschaffen und das frühe Mittlere Reich erneuert hat, ist nicht mehr möglich und

würde weder den Fähigkeiten noch den Anforderungen dieser Zeit mehr entsprechen. So handelt es sich um nicht mehr und nicht weniger, als darum, eine andere Ordnung des Kopfes zu schaffen, der die Hieroglyphen fehlen, und die doch tragfähig und übernehmbar für das ganze Volk ist. Das ist endlich unter Sesostris III. gelungen, und aus dem gefährlichen Schwanken zwischen Altem und Neuem, aus versagender Differenzierung und beginnender Konzentrierung, ist ein vollkommenes Werk entstanden.

Die Oberlippe, mit steilem Profil, mit lebhaften Schwingungen zur Mitte hin, verschwindet als haarscharfer Strich unter den Mundwinkelwülsten. Die Unterlippe dagegen, zunächst ohne harte Kante aus demselben Mundwinkel entspringend, wölbt erst in der Mitte voll sich vor. Das kurze Lippenrot, das sie zeigt, steht in rechtem Winkel gegen die vorgebaute Oberlippe geneigt. Die Mitte der Unterlippe wird von unten getroffen von der Spitze, zu der sich das kräftige Kinn nach oben verengert und emporschiebt. Von den Seiten her umgreifen nicht mehr einfache halbkreisförmige Mundwinkelschwellungen den Mund, sondern schräg gegen die Unterlippe stoßen von rechts und links die beiden unteren Quadranten des Mundschließers; und die Mundwinkel selbst werden von ähnlich schräg laufenden Muskelwülsten überdeckt, die zwischen Wange und Oberlippe zur Nase sich emporschieben. Der Mund also, den vorher der eine ruhig durchlaufende Lippenrand bezeichnete, ist in viele Einzelformen zersplittert, deren Gesamtaufbau eine steil giebelförmige Konstruktion darstellt, die sich in immer neuen Lagerungen übereinander schichtet.

Aus der Tiefe, zu der sich alles über der Oberlippe beruhigt, springt als Krönung des ganzen Baues eine kühne, seltsam europäische Nase hervor, nicht mehr schwach konkav gebaut und mit verdickter Nasenspitze, sondern mit leichtem Adlerbogen und ganz fein auslaufender Spitze. Sie führt die Dreiecksrichtung des Untergesichts zu ihrem Ziel, indem sie, mit einer plötzlichen Umsetzung aus der einen Dimension in die andere, aus der quergelagerten Fläche in die Tiefe umspringt. Sie ist viel breiter angesetzt als bisher und endet doch mit einer ebenso neuen Schmalheit. Der Nasenrücken scheint aus dem Gewölbe der Augenbögen sich herzuleiten. Er erhebt sich sofort zu einer ganz ungewöhnlichen Höhe, und steil fällt es nach den inneren, tiefliegenden Augenwinkeln hin ab. Die eigentliche Verankerung der Nase im Gesicht bilden die beiden großen, selbständig gewölbten Felder der Nasenwände, die zwischen Wange, Nasenrücken und Nüstern sich dehnen. Wo diese Felder auf die Gesichtsfläche treffen, drehen sie sich in dem gleichen Spiel zwischen den Ebenen und senken sich, zu einem Band geworden, zum Kinnbacken tief hinunter. Dieses Band bildet eigentlich die Wange, deren runde Einheit ganz zerstört ist. Sie zog sich früher vom Augenrand zum Mund mit starker Fülle, nach außen gewölbt, herab. Jetzt schiebt sich die schräg zurückweichende Wangenform, die Kinnladen und Nase zu verbinden scheint, zwischen den Backenknochen und den Mundwinkelwulst, die zusammen die vordere Front des Gesichts ausmachen. So liegt die Wange versenkt und hohl. § 789

Das Gesicht besteht also, wie sich überall ergibt, nicht aus breiten quergelagerten Massen, sondern aus immer neuen Dreiecksbildungen, die zu einem System von Druck und Schub zusammengestellt sind, das schräg hin und her zuckt. Es ist nicht mehr aus einer gleichmäßigen Rundung des Kopfes gewonnen, sondern aus einem Spiel mit den Dimensionen, aus den Verwandlungen der einen Ebene in die andere. Dieses System würde haltlos sein und in sich zusammensinken, wenn es nicht endlich in den mächtigen Kinnladen verwurzelt wäre, die mit

ganz anderer Eindringlichkeit das Gesicht tragen und auffangen, als dies bei dem weichen Untergesicht der früheren Organisation möglich war. Hier spielt der Umstand, daß die Gesichter, wenigstens solange sie nicht ins Kolossale übertragen sind, bartlos gebildet werden, eine wichtige Rolle. Die lange Kante des Kinnladens aber bildet wiederum die untere Seite eines größeren in schräger Ebene liegenden Dreiecks, dessen Spitze der Backenknochen ist. Denn während der Grundriß des Unterkiefers einen spitzen Winkel nach vorn wendet, ist das Gesicht in Höhe der Backenknochen scharf vierseitig. Diese stehen in einer Front nach vorne, und von ihnen aus geht der Knochenrand des Jochbeins fast mit einem Rechten Winkel umbrechend zum Ohr. So daß ein Wechsel zwischen schrägem und rechtwinkligem Grundriß entsteht, der an die Bildung im Torso Sesostris I. erinnert.

Die Backenknochen geben ihrerseits einen völlig veränderten Unterbau für die Augen ab. Da nichts mehr ruhig aufeinander gelagert ist, so auch die Augen nicht; der Druck ihrer Masse wird nicht von einem geraden Unterlid, nicht von einer gleichmäßigen dachartigen Fläche getragen, sondern seitwärts abgeschoben, in der neuen Beobachtung oder Erfindung des Augenschließers, bis dieser Druck endlich in den Backenknochen einen ähnlichen Halt, eine ähnliche Wurzel findet, wie das ganze Gesicht im Kinnbacken. Dieses neue Dreieck des Augenschließers, in sich aufs reichste bewegt, verschwindet innen, dicht unterm Augenwinkel, unter der Nasenwand.

Die Augen selbst sind nicht mehr von den Schminkstreifen beschirmt, die zwar gegen den Knochenbau, aber mit dem Plan der Plastik liefen. Als Ersatz ist ein mächtiges Knochendach aus den Brauenbögen gebildet, unter das sich ebenso die Augen wie die Nase zu flüchten scheinen. Aber der Brauenbogen gleitet nicht, wie der Schminkstreifen, über die Höhlungen der Schläfe hinweg nach hinten, nimmt nicht das ganze Gesicht mit, um es im Kopfrund zu befestigen, sondern er trifft gleich hinter dem äußeren Augenwinkel senkrecht auf den Knochenrand des Jochbeins, der vom Backenknochen herkommt. So können die Augen nicht mehr zart und lang auslaufen, können nicht mehr tief und nach hinten im Kopf sitzen, sondern sind nach vorn gesperrt und werden, wie an einer Maske, nur auf die Vorderfläche des Gesichts beschränkt. Daß der Knochenbogen über der ganzen Augengegend ungebrochen durchliefe, schien doch unmöglich, und so wird die Mitte der Stirn, über der Nasenwurzel, durch zwei Falten, die dem Muskeldruck der Brauen entsprechen, abgesetzt. Damit ist freilich nur die gleiche plastische Hilfe wiederholt, die die Schminkstreifen immer gewährt haben, indem sie über der Stirn einander gegenüber aufhörten. Auch hier hat jedes Auge seinen besonderen Knochenrand, dem es in seinem Schwunge folgt.

Die Augen selbst sind im Verhältnis zur Gesichtsfläche auffallend klein, aber durch die Zusammendrängung nach vorn von großer Schärfe. Sie sitzen unten auf einem niedrigen aber deutlichen Unterlid, neigen mit ihrer ganzen Fläche sich vornüber und nach unten, und stoßen fast flächig gegen das Oberlid. Dieses Oberlid springt, wie ein gerundetes Gesims, in Rechtem Winkel vom Brauenbogenrand ab. Da seine obere Fläche von oben her scharf beleuchtet wird, steht sie in wirkungsvollem Gegensatz zu dem tiefen Schatten des Brauenbogens und zur beschatteten Fläche des Auges. So wird in unaufhörlichem Wechsel von Vor und Zurück das Gesicht bis zur Stirn emporgesteigert, von der aus es sich endlich, in den zurückfliehenden Streifen des Kopftuches, zu der großen Rundung des ganzen Kopfes beruhigen kann.

Dieses Spiel der blitzartig hin und her schießenden Flächen ist vollends in den Schläfen

ausgenutzt, und über dem Jochbein verteilt und erhebt sich der Stein in wunderbarer Weise. Die Schläfen werden, wie die Stirn, außerordentlich variiert, je nach der Kopfbedeckung, die der König trägt. Die runde Landeskrone verlangt ein ganz andersartiges Nachgeben des Gesichts als das eckige Kopftuch, und die jeweils vorliegende Aufgabe ist der richtunggebende Faktor für die Durchbildung der Statue. Genau so vielfältig variiert wird das Ohr. Beim Kopftuch vermittelt es zwischen den Winkeln des Tuches und den Flächen der Seitenflügel und Wangen; bei der Landeskrone nimmt es direkt die Stelle der Seitenflügel ein. Denn da der ganze Kopf nicht mehr eine in sich ruhende Rundung ist, sondern ein festes Gefüge darstellt, das ohne einen bestimmten Halt und Ansatzpunkt wirkungslos und unsicher erscheinen würde, so sind die Ohren zu einem solchen Halt an den Seiten des Kopfes gemacht. Sie liegen nicht mehr flach an wie etwa bei den Statuen Mentuhoteps oder Sesostris I., sondern streben scharf seitlich weg. Überhaupt wird für die Ohren ein neuer Bau eingeführt. Sie bestehen aus zwei verschieden gegeneinander gelagerten Flächen, deren eine durch die große obere Ohrmuschel, deren andere durch die Vorderfläche des Ohrläppchens gebildet wird. Beide Flächen sind an jeder Profilaufnahme deutlich zu unterscheiden. § 110 T. 12, 34, 35

Konstruktion also ist die künstlerische Grundlage dieser Köpfe. Diese neue Ordnung des Gesichts, die wohl die in der Natur zu findenden Züge scharf beobachtet, sie aber bewußt zu einem in sich bestehenden Gerüst umschmilzt, ist bis zum Ende der Dynastie geltend geblieben. Sie ist abgewandelt und bereichert, wie sie ja auch hier nur in den größten Zügen beschrieben wurde; aber diese Abwandlungen gehen nicht weiter als die Veränderungen auch innerhalb des alten Gesichtstypus. Das innere Gerüst der Gesichter ist aus dieser Konstruktion immer abzulesen. Was also eigentlich an den Köpfen bedeutsam ist, geht weit über die eine Generation Sesostris III. und ihren König hinaus, nach rückwärts und nach vorwärts. Nicht ein anderer König, sondern ein neuer ägyptischer Mensch steht vor uns. Fast alle Elemente dieses Gesichts sind schon früher zu belegen, der Mund an der Holzstatuette Sesostris I. und an der Nofret, das kleine und schwer beschattete Auge an den Statuen Sesostris II., das Fehlen von Bart und Schminkstreifen an vielen Werken. Aber diese einzelnen Züge, die bisher mehr Absplitterungen des alten Gesichts waren, zu einer neuen Einheit zusammenzuschließen und zu klären, einen neuen Typus zu schaffen, das kann erst jetzt gelingen, nach so langer Bemühung, im gleichen Augenblick, wo auch alle anderen Erscheinungen der Kultur zu vollendeter Konstruktion und Komposition sich klären. T. 46, 74 T. 66, 69 § 190

Abb. 20. Brustschild Sesostris III. Aus Dahschur. Klaus Vogt, Vanessa Vermeer, La bijouterie et la joaillerie égyptiennes, Mémoires de l'Institut français du Caire, T. 2 / T. 9, Fig. § 498

Hier ist der Zusammenhang der Plastik mit den übrigen Werken der Zeit offenbar. Ohne die Konstruktion der Pyramide, ohne die Kompositionen der Stelen und Sockelreliefs, ohne die neue § 547—554

Architektur der Wandbilder wäre ein Verständnis dieses Gesichts nicht möglich. Und das eindringlichste Gegenstück stellt das Brustschild des Königs dar, dessen Aufbau aus den immer
§ 458—466 erneuten Dreiecken der Beine und Körper, die in einem System von Druck und Schub die senkrecht gestellte Kartusche tragen, dessen vollkommene Konzentrierung auf den Namen des Königs im Schnittpunkt der Diagonalen, dessen Naturnähe in Körpern und Bewegungen eine heraldische Komposition bedeuten, wie sie großartiger nicht gedacht werden kann.

Unmöglich kann der Körper mit gleicher Kraft umgeschmolzen sein, denn wie dargelegt, ist der Ägypter nicht mehr bereit, ihm die Möglichkeit eigener Bewegung oder gar die wirkliche Bewegung zuzugestehen. Die körperliche Einheit des Rumpfes, wie sie die Statuen Sesostris I., aber auch noch die der Nofret bieten, ist in den Bildern Sesostris III. nicht erreicht und nicht beabsichtigt. Die Arbeit geht vielmehr dahin, die ganze plastische Erscheinung des unbewegten Körpers zu eben jener konstruktiven Festigkeit der Oberfläche zu bringen, wie sie im Gesicht sich
T. 83 zeigt. Diese Art der Einordnung der Rumpfbildung in die Schräglagen des Schurzes ist zum Beispiel in den Statuen aus Der-el-bahari vollendet vorgetragen.

T. 80 Die weitaus wichtigste Veränderung in dieser Hinsicht ist aber die plötzliche Erhöhung
§ 316, 325 der Basis auf das etwa dreifache Maß, das weiterhin bis in die 13. Dynastie hinein festgehalten wird. Dieser hohe Basisblock ist allem, was bisher über das Fußbrett gesagt werden konnte, ganz enthoben. Er gehört in einer neuen Weise zum Werk, weil er sich gegen den lebendigen Körper abhebt. Er hat eine Funktion bekommen, die die ästhetische Bedeutung der eigentlichen Statue wirksam unterstützt. Die Figur wird isoliert gegen den Erdboden. Das innere System ihrer Strahlen saugt nicht mehr die Fußplatte auf, wie in der Louvresphinx, sondern konzentriert sich gegen sie im Leib der Figur selbst.

Was das bedeutet, lehrt wiederum der Vergleich mit den anderen Werken. Es bedeutet die Durchführung der wagerechten Symmetrie auch in der Plastik. Denn nicht Symmetrie an sich ist es, was die Kompositionen unter Sesostris II. und III. auszeichnet. Annähernd symmetrisch ist alle ägyptische Kunst, und sorgfältige Symmetrie herrscht vor allem unter Sesostris I. Aber zur
§ 427, 463, senkrechten Symmetrie, die bisher allein geübt wurde, tritt die wagerechte, so daß nicht nur
529, 548 Rechts und Links sich gleichen, sondern auch das Oben und das Unten gegeneinander eingestellt werden und nicht mehr natürlich sich übereinander schichten. Daher dann das Werk nicht mehr mit dem Boden verbunden ist, sondern als eigene Kugel von ihm sich löst. Nur auf diese Weise wird es möglich, den Namen des Königs mit Bedeutung genau in die Mitte zu legen, wo nicht nur die senkrechte Achse ihn trifft, sondern die Diagonalen sich schneiden, während in der
Abb. 12 früheren Stele der Name des Königs als die Spitze einer wagerechten Schichtung in der obersten Zeile erscheint. Von diesem Übergang von der wagerechten Schichtung zur schräg ineinander greifenden Konstruktion läßt wiederum sich absehen, wie nahe unter Sesostris I. Architektur und Plastik einander gewesen sein müssen, als in beiden Künsten die Gesetze der natürlichen Architektur befolgt wurden. Wie jedoch vor zwei Generationen die Entwicklung gegen die Malerei als eine für sich bestehende Kunst, zugunsten der Architektur, gelaufen ist, so geht sie jetzt gegen die Architektur, der eine wagerechte Symmetrie nicht leicht aufgezwungen werden kann. Sie verschiebt das Schwergewicht der künstlerischen Äußerung in die Plastik, die von nun an die eigentliche Sprache der Dynastie ist.

XXII.

Die neue Entwicklung, daß die Plastik durch Konstruktion zusammengehalten wird, ist nicht für das innere Gewebe allein bestimmend, sondern muß ebenso in der Oberfläche sich auswirken. Die Bilder Sesostris III. sind mit einer Struktur der Oberfläche gearbeitet, die wohl früher sich andeutet, hier aber konsequent durchdacht ist, und die nie wieder mit gleicher Bedeutung in der plastischen Kunst aufgetreten ist: die plastische Organisation der Statue wird durch Zeichnung verdeutlicht.

Da in der Konstruktion eines auf das andere sich bezieht, da die Einheit des Umrisses rücksichtslos durchgeführt ist, da dieses Spiel der Beziehungen jedoch vor dem Auge sich abrollt und vom Auge an der Oberfläche kontrolliert wird, so muß die Oberfläche als von einem unsichtbaren Netz von Strahlen umsponnen gedacht werden, in dem das Eine mit dem Anderen verbunden ist, wie vergleichsweise der Ägypter den Körper der Pyramide radial konstruiert sich vorstellt. Diese auf der Oberfläche laufenden, den plastischen Beziehungen und Spannungen gehorchenden Strahlen werden sichtbar gemacht, und aus dem unüberwindlichen Bedürfnis nach Klärung heraus wird gezeichnet, was unsichtbar sich abspielen sollte. Die Klärung wird erreicht, indem die mancherlei auf der Plastik vorhandenen Detailgruppen, Farben und Falten, in diesem Sinne ausgenutzt und umgewandelt werden, worin die kommenden Jahrzehnte unter Amenemhet III. eine unerschöpfliche Erfindungskraft beweisen.

An den Statuen Sesostris III. ist diese Nutzung bezeichnend zu beobachten an der Fältelung des Kopftuchs. Immer ist das Tuch mit farbigen Streifen belebt gewesen. Diese Streifen folgen aber im Alten Reich ihrer eigenen natürlichen Lage, unbekümmert um die plastische Form des Kopftuchs. Und noch an der Louvresphinx, wo schon eine geheime Ausnützung der Streifung für die Plastik unverkennbar ist, umhüllen die Streifen doch wie ein dichtes gleichmäßiges Gewebe die plastische Rundung, als eine intime Angabe, die in die Wirkung der kolossalen Plastik nicht hinübergreifen kann. Jetzt aber, in den Statuen Sesostris III., wird die Streifung in präziser Weise in den Dienst der Plastik gezwungen. Die Front des Gesichts, die in den beiden Schläfenecken sich ausprägt, wird von den Kanten des Kopftuchs weiter getragen und zu den oberen Ecken des Tuchs auseinandergebreitet; ja die Kanten werden, um dieses Zweckes willen, hier überhaupt erst scharf ausgebildet. Die Streifen aber, die vorher senkrecht, in natürlicher Weise, zum Stirnreif standen und dann die Kante oder ihren Platz schräg überschnitten, müssen nun den plastischen Kanten folgen und treffen daher schräg auf den Stirnreif. In diesem zurückgebogenen System von Linien werden die Richtungen und Zuckungen, die im Gesicht hin und her springen, wie von straff zurückgekämmten Haaren über den Kopf zurückgerissen, beruhigt und geklärt. So antwortet in seiner Zeichnung das Kopftuch dem Gesicht. Spannung und Konstruktion sind in der Streifenanordnung an die Stelle natürlicher Lagerung getreten.

§ 80—83
T. 84
T. 50
§ 44, 78

Ebenso ist die Schurzfältelung ausgenützt, ebenso, um ein anderes Beispiel zu geben, der Uräus. Während er noch unter Sesostris I. ganz gleichmäßig und selbständig am Kopf befestigt ist, setzt er hier zwar über der Stirn papierdünn an, hebt sich dann aber von dem zurückweichenden Kopf ab. So führt er im Profil die beiden Flächen des Kopfes und des Gesichtes in ihrem eigentümlich gespannten Winkel zusammen. Er verdeutlicht diesen Winkel und damit die Beziehung der plastischen Formen. Dies ist wiederum nur dadurch möglich, daß der

§ 160
T. 28
T. 84

Kopf der Schlange ganz unnatürlich weit zurückgesetzt ist und nicht über die Front des Schlangenhalses nach vorn reicht. Wie sehr bis in solche Einzelheiten hinein der besondere
T. 103 Rhythmus einer Plastik sich durchsetzt, kann der Vergleich mit der überall weich sich wölbenden Statue Amenemhets III. aus Hawara lehren.

Wenn man mit dieser Einsicht zurückblickt, zeigt sich, daß ganz nach diesen Gesetzen
T. 73. 75 schon die Statuen der Nofret geordnet sind, daß in ihnen die Wellen der Haare durch ihre Licht- und Schattenlinien die Formen des Gesichts und den Zusammenhang der ganzen Plastik verdeutlichen. Wie nun, an diesen sichtbaren Stellen, von einem Teil der Plastik zum anderen die Linien und Bögen sich spannen, so ist die ganze Plastik in einer solchen Spannung zu denken, deren Vorhandensein hier und da bedeutsam ans Licht gebracht wird. Wenn nach den Gesetzen der Konstruktion der plastische Körper gebaut ist, so ist Spannung der übergeordnete Begriff für seine Oberfläche.

In der Veränderung der Streifung am Kopftuch läßt noch ein anderer ebenso merkwürdiger wie wichtiger Umstand sich klar legen: der Wandel im Verhältnis zu Farbe und Licht.
§ 52, 53, 58 Im Alten Reich sind die Streifen farbig in den glatten Stoff eingewebt und werfen keine Falten. Daher sind sie bei der Wiedergabe in der Plastik meist auf die glatte Fläche nur aufgemalt, und werden nur in seltenen Fällen durch ein schwaches Relief unterstützt, das keine Falte darstellt, sondern dem Relief unter den Malereien auf den Wänden gleicht. Mit dem Spiel von Höhe und Tiefe, von Licht und Schatten hat dieses Relief, hat die Farbe nichts zu tun. Die plastischen Formen sind ebenso wie die architektonischen ganz unabhängig vom farbigen Schmuck, wie das nicht anders sein kann, solange die Plastik kein Verhältnis zum Auge kennt. Nur so ist es möglich, daß die farbigen Streifen, unbekümmert um die Form des Steins, ihren
Abb. 15 Weg verfolgen; nur so, daß die Wand von farbigen Szenen überzogen ist, ohne in ihrer steinernen Festigkeit angetastet zu sein. In dem zweiten Grabe von Mer jedoch ist plötzlich die Wand durch Malerei gegliedert, und Wand und Farbe sind demnach in Beziehung zueinander getreten. So nun auch am Kopftuch: die farbigen Streifen verdeutlichen die plastischen Formen, sind also mit der Plastik in Zusammenhang gesehen. Damit dies möglich sein kann, muß die Plastik dem Licht ausgesetzt sein, das in den Tiefen Schatten hervorruft, die farbig erscheinen. Und umgekehrt muß eine dunkle Farbe den Eindruck plastischer Vertiefung hervorrufen. Ganz konsequent also,
§ 66 da jetzt das Auge die Plastik regiert, entwickelt sich die farbige Streifung zur plastischen Fältelung, und mit der Falte ist der direkte Zusammenhang zwischen Stoffgliederung und Plastik möglich.

Diese Fältelung wird fortschreitend immer aufdringlicher. Unter Sesostris III. kann sie
T. 89—91 noch so zart gebildet werden wie am Wiener Kopf. In der Spätzeit Amenemhets III. jedoch
T. 131—133 wird mit so groben Mitteln wie der Aufrauhung der plastischen Tiefen gearbeitet.

Die Auswirkungen dieses Wandels können hier nur angedeutet werden und gehören eigentlich in die Geschichte der Architektur. In ihm ist ein vollkommen verändertes Verhältnis zum Stein an sich enthalten. Kein ruhiges sachliches Empfinden für den Block ist mehr lebendig, sondern eine nervöse Vergeistigung des Steins, den schon ein leichtes Spiel von Schatten oder Farbe ganz verändert. Der Stein wird nicht mehr als Masse bedrängt, sondern wird gesehen. In der Konsequenz dieses neuen Verhältnisses zum Licht muß schließlich die Malerei aus der Architektur ganz verschwinden, weil sie den Stein stören kann. Wenn aber dieses neue Steinempfinden in der Architektur gilt, so auch in der Plastik. Wir haben hier die Gewähr dafür,

daß die Statuen dieser Zeit nicht mehr bemalt gewesen sein können, sondern daß ihr natürlicher Stein sichtbar gewesen sein muß. Nur an einzelnen Stellen, etwa den Augen oder dem Schmuck, ist Farbe verwendet worden. Mit dem Licht in der Plastik wird jedoch dafür ein bewußtes Spiel getrieben. Wenn wir etwa den Gegensatz der Schatten unter den Brauenbögen, des hell beleuchteten Oberlides und wieder der beschatteten Augen hervorheben, so erweist sich das als nicht von uns herangetragen, sondern als bewußt angewandte und in der folgenden Generation zu noch weit größerer Raffiniertheit gesteigerte Ausdrucksform.

In der Spannung sowohl wie im Verhältnis zum Licht besteht jede Einzelheit der Oberfläche aus Beziehungen zum Ganzen, zu dem sie beiträgt und ohne das sie sinnlos ist. Es kann Derartiges im Alten Reich nicht geben, und mit der einfachen Beschreibung sind wir tief in diese größte Umwandlung der Plastik eingedrungen, die in der ägyptischen Geschichte vorgefallen ist. In der alten Plastik hat jedes einzelne Glied die Fähigkeit, das Lebendige an sich zu saugen und die Bedrängung auf sich zu isolieren. Hier aber, in den Statuen Sesostris III., hat das Einzelne keine Lebensmöglichkeit mehr, wenn nicht als Teil des unzerstörten Ganzen. Das Einzelne ist vollkommen entwertet zugunsten des Ganzen. Kein Glied ist mehr für sich mächtig, die Bedrängung an sich zu saugen, kein Detail zerschlägt den Blick und zwingt ihn, gesondert zu verweilen. Nichts ist unangenehmer als ein Einzelstück, als ein Auge, heraus- T. 88
gebrochen aus dem Zusammenhang, wenn man es mit den wunderbar lebendigen Fragmenten T. 21
der früheren Zeit vergleicht. Ja, so sehr ist die Plastik auf Einheit gearbeitet, daß ein Gesicht, dem die Nase fehlt, zerrissen und ausgehöhlt erscheint, wie ein Gewölbe zusammenstürzt, wenn nur ein Stein fehlt.

Überall also muß sich dem wirklich forschenden Blick die innere Unvollkommenheit des Einzelnen offenbaren, das eine Bedrängung nicht mehr aushalten könnte. Aber nicht, weil diese Einzelheiten keine tausend Jahre Zeit gehabt haben sich zu bilden, nicht weil sie in Hast hingeworfen sind, ist dies so, sondern weil die Plastik auf diejenige Entfernung und Größe konzentriert und eingerichtet ist, in der der Blick das Ganze umfassen kann; weil nicht mehr das einzelne Glied, sondern nur das geeinte Gebilde, in der Klarheit seiner Komposition, die Bewirkung auffangen und selber wirken kann.

Damit ist das Innerste dieser Umwälzung erreicht. Die alte ägyptische Plastik beruht auf einem einfachen und direkten Spiel. Sie ist zusammengehalten durch Druck und wehrt sich durch Gegendruck; sie ist möglich nur in der Bedrängung, der sie entgegen wirkt. Zu dieser Art von Bedrängung ist der ägyptische Mensch nicht mehr imstande, und der Plastik droht die Gefahr, in ihrer Einrichtung sinnlos zu werden und zu zersplittern. Aber während etwas Ähnliches in der 6. Dynastie wirklich geschehen ist, zeigt sich hier, daß die Wandlungsfähigkeit Abb. 2
der Dynastie nicht erschöpft ist, daß die Kraft der Menschen nicht geringer geworden ist, sondern sich nur gewandelt hat, und daß ihm an Stelle der alten einfachen Fähigkeiten neue und komplizierte zugewachsen sind, die mächtig schon durch die ganze Dynastie ihr Recht zu erzwingen suchen. Dem sich wandelnden Menschen folgt dicht die Plastik, und endlich unter Sesostris III. ist das vollendet, was seine Zeit als die Befreiung der Plastik empfunden haben muß, als ihre Befreiung von Gesetzen und Einrichtung, deren Erfüllung unmöglich geworden ist. So, mit den nun schrankenlos zur Verfügung stehenden Kräften der Konstruktion, organisiert der ägyptische Mensch die Plastik von neuem, erfindet einen neuen Zusammenhang für

sie, und was bisher durch Bewirkung und Wirkung über jedem Gliede zusammengehalten und vereinigt wurde, was zu zerfallen drohte, ist durch die Spannung, durch die Konstruktion wiederum großartig zusammengeschlossen. Diese neue Einheit der Plastik aber ist einem anderen Organ, dem Auge, zugeordnet, und die ägyptische Plastik hat sich aus dem einen Sinn in den anderen hinüberentwickelt.

XXIII.

Hier muß die Erkenntnis, daß in der Plastik Sesostris III. und derjenigen des Alten Reichs Gegensätze eine steinerne Form gefunden haben und eine Umwälzung, ein Übergang vom Einen zum Andern sich spannt, dem ähnlich die spätere Geschichte der Kunst nichts aufzuweisen hat, in kurzer Andeutung ausgeweitet werden auf das Bild der ägyptischen Entwicklung und ihrer Stellung in der Geschichte der Menschheit überhaupt. Dieses Bild ist aus den Ergebnissen der kunstgeschichtlichen Forschung heraus zu verändern. Es ist üblich geworden, die eigentliche Entwicklung der ägyptischen Kultur in der grauen Frühzeit zu vermuten und von der übrigen Zeit eine dreitausendjährige Erstarrung zu behaupten. Es ist, im Zusammenhang mit dieser vorgeblichen Erstarrung, der Satz aufgestellt und wiederholt worden, die Ägypter hätten nichts vergessen können. Aber beide Anschauungen treffen so sehr nur das Äußerliche der ägyptischen Kultur und rühren an ihren eigentlichen Gang so wenig, daß mit ihnen das ganze Bild Ägyptens verfälscht ist. Vielmehr die großen Zeiten der ägyptischen
§ 30 Entwicklung, die Werdezeiten der Kultur, sind die 3., die 4. und die 12. Dynastie, nicht vorher und nicht nachher. Die letzte dieser großen Dynastien Ägyptens in Umrissen zu zeichnen ist hier versucht. Und anstatt daß nichts vergessen wäre, ist vielmehr das eigentliche Leben der Kultur in einem so dauernden und so schnellen Wandel begriffen, daß alles jeweils nur einen kurzen Augenblick im hellen senkrechten Licht des Mittags steht und dann unaufhaltsam hinter den Horizont zurücksinkt. Nichts, was je lebendig war, hat sich wiederholt; nie wieder ist die Fähigkeit zu einem doppelten Blick hervorgetreten, nie wieder die Fähigkeit zur Konzentration; und so vollends versinkt jedes weitere Stadium dieser endenden Zeit ebenso rasch und absolut, wie es glanzvoll aus dem Nichts emporzuschießen scheint.

Aber wenn in der 12. Dynastie nicht irgendeine Schlacht geschlagen wird, nicht eine neue Mode oder ein anderer Stil geschaffen wird, sondern ein Wandel in den Fähigkeiten des Menschen sich offenbart, ein Wechsel der Plastik aus einem Sinn in den andern, so handelt es sich nicht mehr um Ägypten als um eine versunkene Kultur, sondern um die Geschicke der Menschheit auf unserer Erde und das Bild, das von ihrem Weg möglich ist. Die Historie, die das Geschehen schildert, setzt eine Konstanz der menschlichen Fähigkeiten und Bedürfnisse innerhalb der geschichtlichen Zeit voraus, und der Mensch wird in die Vergangenheit und in die Zukunft hinein von unserem Zustand aus gedeutet. Die Historie behauptet, daß innerhalb der Denkmäler menschlicher Kultur eine biologische Entwicklung des Menschen nicht festzustellen sei. Dieser Satz, so scheint mir, ist in der 12. Dynastie widerlegt. Die Menschheit ist jung, ja ihre Kraft zu einer geistigen Kultur ist nicht älter als die ägyptischen Denkmäler zurückreichen. Aus dem Blick auf die 12. Dynastie gewinnen wir die Überzeugung, daß innerhalb dieser ägyptischen Zeit die seelischen Fähigkeiten und Organe sich nicht nur kulturhistorisch, sondern biologisch gewandelt haben, und daß in den Denkmälern des Alten Reichs

die Geschichte dieser Fähigkeiten verborgen liegt. Nur unser Blick, sie zu sehen, ist nicht ausgebildet.

Während bisher die ägyptische Kultur als die starrste galt, von der wir Kenntnis haben, wird eher das Gegenteil zu vertreten sein. In dieser Kultur zieht, durch das Alte Reich hindurch bis ins Ende der 12. Dynastie hinein, an Schnelligkeit und Ausmaß unvergleichlich, ein Wandel, eine Entwicklung der Fähigkeiten im Menschen vorbei, der gegenüber die politische Geschichte unwichtig wird, und gegen welche die Übergänge vom Archaischen zum Klassischen oder vom Romanischen zum Gotischen zusammenschwinden oder besser als ein Übertritt in eine neue Art von Ereignis und Wandel sich zu erkennen geben. Denn in der Tat ist diejenige Art von Wandel, wie sie in Ägypten zu spüren ist, fortlaufend immer unmerkbarer geworden, so daß unter diesem Blick nicht Ägypten, sondern unsere Zeit erstarrt zu nennen wäre, in der durch tausend Jahre hindurch ein Ägypter keinen Wandel, sondern ein eintöniges Bild sehen müßte.

Damit ist die eigentlich befreiende Möglichkeit der Forschung über das Alte Ägypten angedeutet: daß wir durch die Bedrängung Ägyptens, in dessen Denkmälern die Entstehung der menschlichen Kultur in Jahrzehnten ablesbar ist, von den Zukunftsbildern der Historie uns zu lösen vermögen; daß, da die geschichtliche Forschung über sich selbst hinausreicht und sich selbst als eine historisch bedingte Einstellung zur Vergangenheit erkennt, wir nicht mehr an die Kette sich wiederholender Kulturabläufe geschmiedet sind, sondern ins Unbekannte hinein uns abstoßen können.

XXIV.

Wenn die Plastik unter Sesostris III. so sorgfältig eingerichtet ist, den jetzt lebendigen Fähigkeiten zu genügen, so ist sie für das Leben dieser Menschen notwendig und nicht nur ein Schmuck, und diese Notwendigkeit der Plastik muß mit der gleichen Bewußtheit erkannt worden sein, die alles künstlerische und geistige Leben in der 12. Dynastie durchhellt. Mehr denn je ist die Statue zum Denkmal geworden. Die Entwicklung zur Einheit von Staat und König in der Plastik ist auf ihrem Höhepunkt, und aus der Veränderung des politischen Lebens ist die Bedeutung der Plastik zu verstehen.

Die Überhöhung der Götter über den Staat vergeistigt zwar einerseits den Begriff des Göttlichen, bedeutet aber auf der anderen Seite eine notwendige und tiefgreifende Schwächung des religiösen Zustandes. Was im Gesicht der Statue sich zeigt, gilt, wie für die Plastik, in übertragenem Sinn auch für die Religion: sie ruht nicht mehr in den Hieroglyphen, den heiligen Zeichen und Ordnungen, in denen sie und das menschliche Leben untrennbar ineinander verschlungen waren, sondern sie bleibt, in einer verwandelten Auffassung, aus dem Leben der Menschen heraus. Wenn bisher zwar der Staat nicht ohne die Götter vorhanden war, aber auch die Götter nicht ohne den Staat, so verlieren durch die Trennung beide an einfacher Gewalt. Die Götter entbehren der direkten Verflechtung ins Wirkliche, und der Staat entbehrt der direkten Verankerung im Göttlichen. Er ist, als eine menschliche Einrichtung, dem Schutz der Götter unterstellt, den ihm diese nach ihrem Belieben gewähren oder verweigern können. So kann man direkt sagen, daß die Religion den Staat nicht mehr hält und trägt; er ist auf sich allein gestellt. Diese Umwandlung Ägyptens aus einem Gottesstaat in einen irdischen, politischen Staat ist überall zu belegen. Die Generation Sesostris III. bedeutet die höchste Blüte einer

Laienkultur, und sowohl im Alten wie im Neuen Reich sind die Priester als Stand von ungleich größerem Einfluß gewesen als jetzt.

Unter dem Gebäude des Staates sozusagen ist durch das Schwinden der Religion ein Hohlraum entstanden. Ihn auszufüllen und den Staat erneut zu unterfangen, werden die eigentlichen Kräfte des Mittleren Reichs herbeigerufen. Denn wenn die Götter den Menschen allein zurücklassen, so kann nicht ausbleiben, daß er in sich ungeahnte Kräfte entstehen fühlt, daß aus dem Einfach-Menschlichen die Macht, fast ein Trotz zu nennen, heraufwächst, trotz des Rückzugs der Götter den Staat zu halten. Schon in der Lehre Amenemhets I. ist innerlich nicht ein Beweis der Schwäche, sondern der Ausdruck einer triumphierenden Stärke zu empfinden. Jetzt aber bedient sich diese menschliche Kraft der neuen Fähigkeit zur Organisation und Konstruktion, um den Staat erneut zu gründen. Der Staat ist, in Verwaltung, in Politik, in Staatslehre, auf Konstruktion eingerichtet, und in ihr ist sein Gefüge ebenso gefestigt, wie durch Konstruktion und Spannung die Plastik, die der alten Einheit entbehren muß, erneut zusammengehalten ist.

Die Art der staatlichen Organisation ist in dem Bild der Pyramide oder des Brustschildes
Abb. 41 schon klar vorgelegt. Alles ist auf den König hin, den Mittelpunkt des staatlichen Lebens,
§ 427, 475 durchgegliedert. Nun ist die Grundanschauung vom Wesen des Wirklichen, daß es der Bedrängung bedarf, nicht verändert, sondern neu gewonnen. König und Staat können nicht wirksam werden ohne das Denkmal und ohne die Kraft des tätigen Menschen. Die Einsicht in diesen Zusammenhang ist so hell, daß die Dichtung selbst zu Werken umgeformt wird, die den Anforderungen genügen können, wie sie jetzt an ein Denkmal gestellt werden müssen. Es ist die große Hymne auf Sesostris III. erhalten, die in solcher Form nur in dieser Zeit, ja nur auf
§ 800 Sesostris III. geschaffen werden konnte:

Es jubeln die Götter; Du hast die Opfer für sie vergrößert.
Es jubeln die Könige, die vor Dir waren; Du hast die Spenden ihnen vermehrt.
Es jubeln die beiden Ufer über Deine Stärke; Du hast weit gemacht, was sie brauchen.
Es jubeln Deine wehrhaften Knaben; Du hast sie wachsen lassen.
Es jubeln Deine ehrwürdigen Greise; Du hast gegeben, daß sie jung bleiben.
Es jubeln die beiden Länder über deine Macht; Du hast ihre Mauern befestigt.

Groß ist der Herr für seine Stadt; er als Einer ist zahllos, wenig sind die Tausende anderer Menschen.
Groß ist der Herr für seine Stadt; ein Damm, der den Strom abwehrt bei seinen Fluten.
Groß ist der Herr für seine Stadt; ein kühles Haus, das jedem Mann Schlaf gewährt bis in den Morgen hinein.
Groß ist der Herr für seine Stadt; eine Schutzwehr, die den Furchtsamen vor seinem Feinde errettet.
Groß ist der Herr für seine Stadt; ein kühler feuchter Schatten im Sommer.
Groß ist der Herr für seine Stadt; ein warmer trockener Winkel zur Zeit des Winters.
Groß ist der Herr für seine Stadt; ein Berg, der dem Sturme wehrt, wenn der Himmel voll Unheil ist.
Groß ist der Herr für seine Stadt; Sechmet gegen die Feinde, die die Grenze überschreiten.

Er ist gekommen für uns; er hat die beiden Länder vereinigt und die Binse mit der Biene vermischt.
Er ist gekommen für uns; er hat die Herrschaft über Ägypten angetreten und die fremde Welt sich angeeignet.
Er ist gekommen für uns; er hat die beiden Länder befriedet und den beiden Ufern Ruhe geschenkt.
Er ist gekommen für uns; er hat die Ägypter leben gemacht und ihren Leiden gewehrt.
Er ist gekommen für uns; er hat den Menschen Leben gegeben und die Kehlen der Untertanen weit gemacht zum Atmen.
Er ist gekommen für uns; er hat die Fremdländer zertreten und die Nubier geschlagen, die nicht wußten, daß sie sich fürchten sollten.
Er ist gekommen für uns; daß wir unsere Kinder aufziehen und unsere Greise begraben.

Dieses Lied ist das Beispiel eines echten bedrängenden Werks. Die Erzählungskunst der Lehre Amenemhets I., die Fähigkeit, ein Ereignis darzustellen, ist nicht etwa verloren oder erstarrt, aber die Menschen bedürfen einer anderen Art der Worte. Die einzelnen Verse sind, auch wo sie alte Vorstellungen übernehmen, in neuer und präziser Weise für die Bedrängung eingerichtet, und der Bau der Strophen läßt die Klarheit der Konstruktion erkennen. Die Hymne bedeutet keinen Schmuck, kein Preislied nach einem Sieg, sondern sie bietet die Möglichkeit für Tausende, daß aus ihrer Bedrängung der Staat lebe. In ihr sind, wenn sie wirklich gebraucht wird, König und Staat vereinigt. Der König ist in seiner Eigenschaft als Halt sowohl für den einzelnen Menschen wie für das ganze Ägypten dargestellt; seine Verantwortlichkeit ist in so deutlicher Form ausgesprochen, daß jeder, indem er den König mit diesen Worten anruft, sich selbst gesichert fühlen kann. Wenn dann, aus der Bedrängung, Staat und König in den ersten Strophen sich vereinigt haben und wirklich geworden sind, werden beide unter die Götter befohlen. Eine weitere Strophe, nur in Bruchstücken erhalten, wandte sich an die Götter:

„— — Ihr liebt den ChakauRe, der immer und ewig lebt — — er überweist Euch Eure Speisen — — unser Hirte, der Atem gibt — — Ihr vergeltet es ihm mit Leben und Glück, unendlich oft — —

Daß also diese Generation den Halt im Denkmal und die Bedrängung als notwendig für die Entstehung des Staates anerkannt hat, ist in der Form der Hymne bewiesen. So muß auch die Statue bedrängt sein; sie wird errichtet, damit in ihr der Staat seinen Halt findet. Doch die Bedrängung des einzelnen Gliedes oder Zeichens, die Schöpfung des Ganzen aus dieser alten Art der Bedrängung ist nicht mehr möglich und kann nicht mehr geleistet werden. Wenn daher der Staat noch auf Religion, noch auf die Hieroglyphen der Einheit vom Göttlichen und Menschlichen gebaut wäre, so könnte die Plastik unter Sesostris III. niemals sein Rückgrat bilden, da sie der religiösen Zeichen entbehrt, und der Staat müßte alsdann auseinanderbrechen. Aber nicht mehr die Kraft der Religion, sondern die menschliche Kraft der Konstruktion ist jetzt die Grundlage des Staates. Diese Kraft der Konstruktion, die einzig den Staat noch hält, hat ihren Platz, ihren Halt, ihren Stein nötig, von dem aus sie wirksam sich entfalten kann. Hier ergibt sich von neuem die Notwendigkeit der Plastik, und eben in der jetzigen Form. In dem Bilde des Königs und Staates ist nicht mehr direkt das einzelne Glied, sondern die Einheit des Ganzen, das Gesetz der künstlerischen Bildung, ist die Konstruktion selbst bedrängt. Denn während die religiösen Zeichen nicht mehr gebildet werden können, ist die Konstruktion jetzt der Darstellung im Stein fähig. Sie kann, in der Form künstlerischer Gesetze, dem Auge dargeboten werden.

Der Übergang von der Grabplastik zur Denkmalsplastik, von der religiösen zur politischen Bedeutung der Statue ist vollendet. Die einfache Kraft des Alten Reichs ist verloren, aber das Bild der geistigen Leistung im Mittleren Reich ist nicht weniger großartig. Die Bedrängung der Konstruktion in der Statue ist nur der Anfang dieser Vergeistigung der Plastik; auch aus dem Verhältnis der Statue zum Raum oder zum Licht kann nun eine Kraft gewonnen werden, die dem Staate notwendig ist.

Die geistige Kompliziertheit findet ihre Gegenwirkung, ihre Rückführung und Lösung im Menschlichen. Und doch ist auch dieses Menschentum nicht mehr in wenigen und umfassenden Zügen dargestellt, sondern in der unendlichen Vielfältigkeit des königlichen Antlitzes. Der König ist gesehen, der einst den Gott, nun den Staat bedeutet; nach 150 Jahren ist das plastische

Bild des Königtums geschaffen, die Antwort auf das literarische Bild aus dem Anfang der Dynastie. So sind menschliche Eigenschaften in der Plastik dargestellt und werden nicht unberechtigt von uns an sie herangebracht; aber freilich nicht als ob der Stein oder der in ihm dargestellte König diese menschlichen Empfindungen fühlte, wie wir Plastik verstehen, sondern, damit an einem Denkmal diese Eigenschaften erreichbar sind und aus der Bedrängung entzündet werden können:

Die höchste Bewußtheit, die des Zusammenhangs der Dinge inne wird, und in der sich der unheimliche Prozeß des Klarwerdens vollzieht; der unerbittliche Mut, der jeden Kompromiß ablehnt und auf das, was nicht mehr erfüllt werden kann, verzichtet, der es wagt, die eigene Ordnung gegen die Ordnung der tausend Jahre zu setzen; die tiefe Klugheit, die dennoch den Zusammenhang mit der Vergangenheit zu wahren weiß und den Bogen nie eigensinnig überspannt; die Verantwortungsfreudigkeit, die den König für das Reich zu handeln bereit macht
§ 692 und ihn, als einen Beter für alle, vor den Gott treten läßt; die Kraft, die aus der Organisation den Staat zu bilden vermag.

Nicht einem vergangenen Unheil gilt der Ernst des Königs, sondern dem gegenwärtigen Zustand des Staates, in dessen Bild die Anzeichen des Verfalls unverkennbar sind. Nicht Gram, sondern eine ungeheure Tapferkeit ist in dem Gesicht des Königs ausgedrückt; es ist das Bild des illusionslosen Helden, der keine Tröstung in der Idee zukünftigen Ruhmes zu finden vermag, sondern die Wahrheit zu bestehen sich unterfängt.

Über allem, in diesen Statuen, schwebt eine absolute königliche Würde. Die Zeit des Mittleren Reichs, mit seinen Königen, ist immer etwas Fremdes, Kühnes, Großes für die Nachfahren geblieben, das heldische Zeitalter Ägyptens. Den Raum dieser Plastik auszumessen ist nicht möglich. Sie umspannt das Geistigste ebenso wie das Menschlichste; sie offenbart einen Persönlichkeitsbegriff außerhalb des griechischen Menschenbildes; sie erlöst vom Individualis-
§ 549 mus, da sie die Kräfte des einzelnen Menschen kennt und doch überpersönlich ist. Sie bedeutet eine Befreiung auch gegen Ägypten selbst, da sie sich weit öffnet und den Umfang dessen, was menschlich heißen kann, noch einmal einfängt, eine Befreiung aus dem Delta gegen die oberägyptische Plastik Sesostris I., indem das Erhabenste und das Einfachste ihr entgegengehalten wird, das menschliche Antlitz. Der Plastik verdankt Sesostris III. die Dauer seines Reichs; wenn der Ägypter die Statue seines Königs bedrängt, so vermag sie das Leben des Staates anzutreiben und ist der Urgrund der Taten.

XXV.

Wenn das Volk das Abbilden des eigenen Lebens aufgibt, wie es die eigene politische Betätigung aufgegeben hat, damit der Staat der einheitlichen Organisation nicht entbehrt, wenn es dem Herrscher überläßt, für alle zu handeln, so muß in dem Gesicht des Herrschers der Übergang vollbracht werden, den alle nötig haben, so muß Sesostris III. das neue Antlitz für alle, nicht nur ein ihm gehöriges, tragen. Und nun ist es möglich, daß sein Angesicht durch das ganze Land gebracht wird. Wo sonst die Statue eines Gaufürsten stand, wird jetzt das Bild des Königs aufgerichtet. Die Götterbilder tragen seine Züge, und es entsteht die Masse der
Abb.26,64,66 kleinen und kleinsten Statuetten, wie sie schon von Sesostris II., vor allem aber von Sesostris III.
§688,694,711 und Amenemhet III. aus dem ganzen Lande erhalten und heute in allen Museen zu finden sind.

Der Gesundheit der staatlichen Organisation entsprechend, die hier auf eine noch schaffenskräftige Generation trifft, bedeutet die Herrschaft Sesostris III. nicht nur die größte Machtstellung des absoluten Königtums innerhalb Ägyptens, sondern auch, durch die Zentralisierung der Machtfülle in seiner tatkräftigen Hand, die größte Machtausdehnung Ägyptens nach außen. Im tiefsten Nubien sind seine Grenzsteine gefunden, und von seinen Feldzügen in Asien berichtet noch Herodot. Leicht daher konnte seine kriegerische und tapfere Gestalt mit derjenigen Sesostris I. verschmelzen und so der Name Sesostris im Gedächtnis der Menschen haften bleiben.

Abb. 21. Statuette eines Nacht. Aus Abydos. Harter schwarzer Stein. Höhe 11 cm. Zeit Amenemhets III. Cat. Gén. Borchardt 460; T. 76

Es kann in dieser Zeit einen großen Reichtum in privater Hand nicht gegeben haben. Denn wenn die Größe und damit die Herstellungsschwierigkeit der Privatstatuen so außerordentlich herabgesetzt wird, so vermischen sich in dieser Erscheinung die geistigen mit den wirtschaftlichen Gründen. Wie Titel und Geburtsrecht allmählich in ihrer Wichtigkeit sich abschleifen, so auch die Statuetten. Sie stehen an Bedeutung kaum mehr über den kleinen Relieffiguren, mit denen man einen Text versieht, damit er wirklich ist. In der Tat werden auf genau diese Weise die Statuetten dem Text der Stele beigeordnet. Immer mehr ist der ganze Grabschmuck in Abydos auf diese Stele beschränkt, die jetzt räumlich, plastisch gearbeitet und aus mancherlei Bestandteilen zusammengesetzt wird. In diesem Organismus hat dann die kleine Figur ihren belebenden Platz.

Abb. 22. Stele und Naos des Heka-ib. Leiden, Beschreibung, Nr. 9, T. 8. Frühzeit Amenemhets III.

Die Menge dieser oft entzückend und erfindungsreich gearbeiteten Statuetten entzieht sich ganz der Zusammenfassung in diesem Buch. Meist dicht in ihren Mantel gehüllt und in den Kör-

§ 540, 554, 556, 557

T. 93, 95, 97
Abb. 21, 28
§ 6

performen nur eben angedeutet, sitzen oder hocken sie da. Aus dieser vollkommenen Verschleierung aber wird eine zauberhafte Lebendigkeit der Erscheinung gewonnen. In den Gesichtsformen lehnen sie eng an das Aussehen des jeweils regierenden Königs sich an, und entwickeln doch eine besondere Augen- oder Schädelform. So umgeben sie wie ein begleitendes Spiel die große Musik der Königsplastik. Nur einzelne Werke etwas größeren Formats und
T. 96, 98 bedeutender Schönheit heben sich heraus.

Erst in der zweiten Hälfte der Regierungszeit Amenemhets III. und weiter in der ersten Zeit der 13. Dynastie ändert sich dieser Zustand. Entsprechend dem Verfall der Königsmacht erstarkt der Reichtum einzelner Persönlichkeiten, und entsprechend dem Verfall der geistigen
T. 138, 139 Höhe wird die Flucht unter den Gott, der Glaube an einen in der Statue wirksamen Zauber
§ 571 wieder stärker. Daher erscheinen in den Stelen und in der Plastik wieder Figuren großen
T. 140 Maßstabs. Aus dieser Periode stammt als schönstes Werk die Statue Sebekemsafs in Wien.

XXVI.

Da durch die Klugheit der Könige und durch die Wandlungsfähigkeit des ganzen Volkes es möglich geworden ist, den direkten Bruch mit der heiligen Vergangenheit zu vermeiden, kann ungestört die Plastik, wie sie die Generation Sesostris III. geformt hat, weiter zu seinem Nachfolger und von diesem in die 13. Dynastie übergeben werden, und es kann sich innerhalb der Neuordnung wieder das Beste bilden, was es in der ägyptischen Kunst gibt, und was ihr die große Überlegenheit verleiht: Tradition.

Mit dem erneuerten Kunststil zugleich hat Sesostris III. seinem Sohn offenbar ein be-
§ 790 friedetes Reich hinterlassen. Die Regierungszeit Amenemhets III. ist in der Erinnerung der Ägypter verknüpft geblieben mit der Erschließung des Faijums und dem Bau des Mörissees, also einer friedlichen Leistung. Diese Verknüpfung wird an die beiden Kolossalstatuen des Königs angeschlossen worden sein, die noch in griechischer Zeit die ganze Landschaft des
§ 791 Faijums beherrschten, von denen heute aber nur noch die Sockel stehen. Die vierundvierzigjährige Regierungszeit des Königs gibt Raum für eine nicht an politischen, sondern an inneren Aufregungen reiche Zeit, für eine unaufhaltsame, ja endlich sich überstürzende Schnelligkeit der Entwicklung, deren Hintergrund durchaus tragisch ist, da mit ihr der Zusammenbruch des Reichs und der Kunst sich vorbereitet und vollzieht. Durch diese Dauer seiner Regierung erscheint Amenemhet III., neben Sesostris I., als der andere große König des Mittleren Reichs, dessen Gestalt durch vielerlei Wandlungen hindurchreicht.

Alexander der Große pries den Achill, daß er den Homer als Verkünder seiner männlichen Taten gefunden habe. Ein gleich großes Wort ist für Amenemhet III. berechtigt, denn es gibt keinen zweiten König, keinen anderen Cäsar in der Geschichte der Menschheit, dessen
T. 99—133 Bilder auch nur von weitem an die Reihe der Bildnisse heranreichten, die von Amenemhet III.
§ 711 erhalten sind. Da durch zweihundert Jahre die Plastik an ihrer eigenen Vollendung gearbeitet
Abb. 67, 68 hat und nun über eine unbegrenzte Sicherheit der künstlerischen Tradition gebietet; da sie eben unter dem Vater von den Gesetzen religiöser Bindung sich befreit hat, ohne an Größe zu verlieren, und nun imstande ist, das individuelle Menschentum darzustellen; da durch die ganze Zeit der König das vornehmste Objekt der plastischen Arbeit gewesen ist, und die Ägypter der 12. Dyna-

stie gewöhnt sind, das Königtum als menschliches Schicksal zu sehen; da aber gleichwohl diese Zeit sich des königlichen Antlitzes nicht wie eines Schmuckes, wie nur einer Zierde bedient, sondern um der Sicherheit des Staates willen das Bild des Königs errichtet werden muß: so haben sich Plastik und König einander vermählt durch vierundvierzig Jahre hindurch; etwas Gleiches ist nie der Fall gewesen und kann nie sich wiederholen. Indem alle Möglichkeiten, die mit der Plastik auf Sicht gegeben sind, zum erstenmal und in schnellster Folge erprobt werden, ergibt sich zugleich eine äußerste Belastung, zugleich aber auch eine äußerste Frische der Plastik, so daß jedes Werk einen ganz eigenen Charakter von Abgeschlossenheit, von innerer Selbständigkeit hat, der die Weite dieser Bilder vollendet. Was heute, an anderen Beispielen der Geschichte, als Mythenbildung, als Legende um den lebenden Großen empfunden und geschildert wird, kann doch nur schattenhaft wirken neben diesem unermeßlichen Fall der Mythisierung eines Menschen in der eigenen Generation.

Die Rücksichtslosigkeit, mit der die neue Ordnung in der Plastik erzwungen werden mußte, hat unter Sesostris III. zum Ziel geführt. Sie ist nicht mehr nötig, und der Anfang Amenemhets III. erscheint keineswegs als eine stürmische Jugend, sondern als ein enger Anschluß an den Vater, aber in weicher und friedlicher Form. Ja fast könnte man einen Versuch ausgedrückt finden, über Sesostris III. hinweg nach rückwärts den Zusammenhang mit dem Alten zu wahren. § 426, 558

Auf der mächtigen Basis der Gruppe von Kom-el-Hisn erhebt sich ein weit vorgebauter Sitzsockel; und jetzt, am Ende der Dynastie, beginnt in ihm, beginnt in allen architektonischen Gebilden der Rechte Winkel die natürliche Böschung wieder zu verdrängen. Die geschlossene Masse des Hebsedkostüms, mit welchem bekleidet der König thront, ist in der geistvollsten Weise gegliedert. Zwar die Zepter sind gekreuzt, die Hände jedoch liegen ruhig übereinander und vermitteln so den Übergang von der wagerechten Fläche der Schenkel zu der senkrechten Fläche der Brust. Die Linie des Profilumrisses ist zu vollkommener Einheit durchgebildet. Die senkrecht laufenden Säume des Gewandes sind dabei gegen die schrägen Zepter und gegen die Rundungen der Arme ausgespielt. Diese eindringliche Lösung eines uralten und immer wieder sich ergebenden plastischen Problems ist ganz einmalig und aus anderen Zeiten nicht bekannt; sie hängt mit der Anordnung der Hände bei Privatstatuetten zusammen. T. 99—101 § 355, 468, 522 T. 95

Die beiden Prinzessinnen an den Seiten des Königs erinnern wohl an die Mädchengestalt der Abydosfürstin, sind aber doch von ganz eigener Schwere. Die Beine sind einheitlich gebildet, und noch sind Unterschenkel und Oberschenkel nicht gesondert bewegt und geformt wie an griechischen Gestalten. Plötzlich folgt dann die einfache Rundung der Hüften, die den ganzen Körper umspannt, und in die zauberhaft der Bauch sich niedersenkt. Schmale, aber schmiegsame Weichen steigen zum Brustkorb empor, und der Nabel mit seiner senkrechten Furche scheint über der Rundung des Bauches eine gleiche Teilung des Körpers einzuleiten, wie sie aus den beiden Säulen der Beine sich ergibt. T. 51 Abb. 61

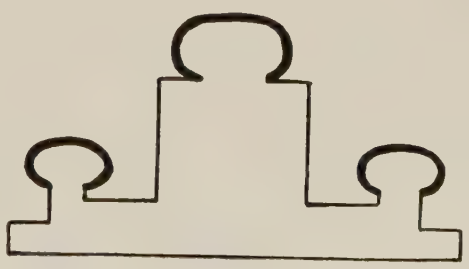


Abb. 23. Grundriß der Gruppe von Kom-el-Hisn. Freie Zeichnung

Die Frauengestalten sind kleiner als der König, und ihre Köpfe erreichen nur die gleiche Höhe wie der

§ 554

Abb. 24. Sesostris I. neben Hathor. Aus Karnak. Kairo. Cat. Gén. Legrain I. 42008, T. 4. Basalt. Höhe 60 cm

§ 24—27

Kopf des Sitzenden. Die Rückwand, die alle drei Figuren verbindet, springt zweimal zurück, so daß sich von der Vorderfläche des Sitzsockels aus eine dreifache Staffelung des Grundrisses ergibt. Auch hört die Wand genau in Höhe der Sockellehne auf, und die Statuen sind von da ab nur noch durch schmale Rückenpfeiler gestützt. Der Dreitakt dieser Gruppe bedeutet den äußersten Gegensatz zu jeglicher Nebenordnung, wie etwa eine Sphinxallee sie darstellt. Nicht die Symmetrie ist das Wichtige, sondern der Zusammenschluß weniger Figuren auf einen wirklichen Mittelpunkt, womit notwendig eine ungerade Zahl der Gestalten sich ergibt. Diese Ordnung, die im König den klaren Mittelpunkt findet, ist das Ergebnis der Konzentration, und die Gruppe ist eine plastische Auswertung der Kompositionsprinzipien dieser Zeit. Da die mittlere Gestalt auf Kosten der Seitenfiguren zur Geltung gebracht wird, liegt eine genaue Auffassung über wichtig und unwichtig vor, eine Unterordnung des einen unter das andere, in jeder denkbaren Beziehung eine ordnende Verknüpfung.

§ 423, 426

Diese Ordnung ist noch von Sesostris III. übernommen, dessen im Delta gefundene Sitzsockel in genau der gleichen Weise von zwei Prinzessinnen flankiert werden. Der Unterschied liegt darin, daß bei Sesostris III. die Prinzessinnen ganz klein sind, während sie hier zu selbständiger Größe anwachsen; so ist der menschliche Maßstab in weit stärkerem Maße durchgeführt.

Sonst umarmen sich die Figuren solcher Gruppen oder halten sich wenigstens an den Händen. Hier ist jede Figur streng in sich zusammengezogen. Und doch ist die Gruppe als Ganzes geschaffen, und alle Figuren gehören zueinander: mit den Gesetzen der Spannung sind sie zusammengehalten, und an die Stelle der natürlichen Berührung ist die ästhetische Bindung getreten. Standfigur und Sitzfigur gibt es oft nebeneinander, aber daß aus ihrer verschiedenen Größe durch Überwindung eines künstlich geschaffenen Gegensatzes die Einheitlichkeit der Gruppe gewonnen wird wie hier, das gibt es nicht. Vor allem jedoch sind die drei Figuren durch die Raumkomposition zusammengehalten. Das Spiel der Staffelung, das Vor und Zurück der Wand kann nicht in der reinen Vorder- oder Seitenansicht sich entfalten, sondern nur in den Überschneidungen der Schrägansichten, so daß bewußt mit vielfachen Standpunkten des Beschauers gerechnet ist, aus derem Wechsel die Feinheiten der Gruppenbildung erst zur Geltung kommen können und die Figuren ihr Leben gewinnen. Die Raumtiefe ist das eigentlich belebende und verbindende Element. Jede Figur ist von dem ihr zukommenden Luftraum nicht nur einfach umgeben, sondern das Maß dieses Raumes ist durch die nebengeordnete Figur genau begrenzt. Das Auge erfaßt den Zwischenraum zwischen den Gestalten ebenso begierig wie die Gestalten selbst, und der Stein und der Raum sind in dieser Gruppe

einander ebenbürtig geworden wie früher in dem Grabe Sarenputs. So ergibt sich eine malerische Entfaltung der Gruppe vor dem Blick, die in Ägypten unerhört ist.

In der deutlichsten Weise ist also in dieser Gruppe das verbindende Gesetz, die Komposition, die Raumbehandlung, zum Halt für die Bedrängung geworden. Nicht mehr der Stein in seiner natürlichen Einheit kann diesen Halt darstellen, da er in drei Figuren zersprengt ist. Durch die Bedrängung dieses geistigen Verhältnisses ist aber das Werk noch immer in unsere Welt hineingerissen und nicht in eine Sphäre der Kunst entlassen; so ist auch weiter jede Figur zur vollkommenen Reglosigkeit gezwungen.

Die Statue aus Hawara muß mit den Statuen Sesostris I. aus Lischt oder mit denen Sesostris II. verglichen werden, dann zeigt sich, welch eine Weite der Entwicklung innerhalb einer kurzen Spanne der ägyptischen Geschichte möglich ist. Es ist, als sei schon in dem hohen Basisblock die ganze Figur enthalten; von hier aufsteigend kann nichts anderes sein als es ist, und eines ist auf das andere bezogen. Aber die Strenge der Konstruktion ist gemildert, und die Spannung erscheint nur als ein vornehmer Ausgleich der Kräfte. Die senkrechten Beine sind nicht flächig und prismatisch geschnitten, sondern nach großen Ordnungen gerundet. Über den festen Flächen des Sitzsockels scheint der Körper weich zu schweben. Die Hände rühren an die Schenkel, als müßten sie jeden Augenblick abfedern. In der Anmut des Bauches, des Rumpfes, des winzigen Nabels ist nicht die Möglichkeit und Bereitschaft zur Bewegung ausgedrückt, wie in den Statuen Sesostris I., sondern ist eine Bewegung verhüllt. Während die früheren Statuen fest und natürlich gebannt sind, scheint hier ein geistiges Spiel zu walten, als habe die Statue die Reglosigkeit nur wie einen Mantel um sich geworfen, als sei das, was wahre Bewegung und Entwicklung ist, in die Ruhe vertauscht.

T. 102—104
T. 27, 64
§ 426—429
§ 276
§ 223

Es ist ein Spiel, das alle Teile ihrer Wirklichkeit entkleidet und sie in einer geistigen Ordnung neu befestigt, so daß sie einen frischen Sinn bekommen, als seien sie eben erfunden. In dieser Statue ist der Reichtum und die Schönheit der ägyptischen Schmuckformen künstlerisch ausgedeutet. Der Hals wirkt durch die umgebenden Flächen schlanker als er ist, Brustlappen und Amulett versenken den Kopf in den Körper, und in leichten Wiegungen wird der Umriß der ganzen Gestalt von der einen zur anderen Schulter hinübergehoben.

Der Kopf bleibt eingebaut im Körper und steht dennoch frei über ihm als Sitz aller geistigen Kräfte; er feiert das Menschliche. Vollkommen scheint das runde Gesicht, scheint schon der Hals vor den Flächen des Kopftuchs sich zu entfalten; das Kopftuch ist zu einem ruhigen Hintergrund geworden, vor dem das Belebte wunderbar sich abhebt. Die großen Ohren wiederholen rechts und links ein gleich lebendiges Rund und erweitern die Melodie des Gesichtes zu einem Dreiklang. Aber die Seitenansicht enthüllt doch die immer gewohnte Einheit von Antlitz und Kopftuch; keineswegs sind die Seitenflügel hinter die Schultern zurückgesetzt, keineswegs ist die Rundung des Hinterkopfs schwächlich, sondern nur durch innere Formung, Vergrößerung, Vertiefung ist in dem Haupt das Problem des gesehenen Raumes gelöst, das scheinbar nur an einer Gruppe sich ergeben und bewältigt werden kann.

§ 41

Das Gesicht verzichtet nicht auf den festen Halt der für Sesostris III. geschaffenen Organisation, aber alles ist leichter und reicher geworden, und die Bildungen legen sich anmutig und biegsam nebeneinander. Über allem thront eine hohe Stirn, die höchste von Ägyptern je gebildete. Die Augen unter den breiten Brauenbögen sind riesengroß und vornüber gestürzt,

§ 795

so daß die Beschattung ein anderes Material vortäuscht. Zierlich und winzig dagegen sind in die Nase die Nasenlöcher eingeschnitten. Der Lippenrand des Mundes schmiegt sich mit unsagbar weicher Verschlossenheit in die Mundwinkel. Und nicht nur der Raum gehorcht diesen Zügen, sondern dem Licht, dem geistigen Element, bieten sie sich dar; auch diese Erfahrung langer Arbeit ist in dem Bilde aufgesogen und verwandelt. Es ist kein Bildwerk mehr, kein Stein, sondern in dem Licht taucht und schwebt bald das Eine, bald das Andere empor, als sinke die Fläche und wölbe sich nach dem Hauch eines Mundes, der über sie hingleitet, ja nach dem Gedanken, den dieser Mund formen will.

Der tödliche Ernst alter Zeiten ist wach und lebt in dem visionären Blick, der nie auf dem Beschauer liegt, wie nah oder fern er auch treten mag; der durch die Körper hindurch in unbekannte Weiten geht. Die göttliche Höhe und göttliche Würde des Königtums ist gedeutet in den Zügen eines Jünglings; die unberührte Jugend Amenemhets umfaßt auch die Einheit von Gott, König und Staat. So erscheint und dauert der König, so umgibt ihn das leise Dröhnen durchs ganze Museum, in dem die abgründige Stille des steinernen Bildes schwimmt.

XXVII.

Amenemhet III. hat zwei Pyramiden erbaut. Zwar ist es auch von anderen Königen bekannt, daß sie mehrere Grabplätze angelegt haben, unter Amenemhet III. jedoch gewinnt diese Erscheinung, im Zusammenhang mit der späteren Zwei-Bildung aller seiner Werke,
T. 105, 106 eine besondere Bedeutung. Der Grabtempel der einen, bei Hawara gelegen, ist das berühmte Labyrinth. Er ist noch weiter ins Faijum hineingeschoben als die Pyramide Sesostris II. und hat die Orientierung nach Osten aufgegeben; auch das ist eine Erscheinung, die die plastischen Werke der späten Zeit, besonders die Mähnensphinx, verständlicher macht. An diesem Tempel
§ 792 muß, nach den Skulpturfunden, während der ganzen Regierungszeit des Königs gebaut worden sein. Die andere Pyramide liegt bei Dachschur, wo auch die Grabbauten Amenemhets II. und
T. 108, 109 Sesostris III. sich erheben.

Daß in diesen Pyramiden die radiale Anlage wieder aufgegeben ist, und der ganze Kern nur aus geschichteten Nilschlammziegeln besteht, ist für den plastischen Körper in dieser Zeit ebenso entscheidend und aufschlußreich, wie es die radiale Anlage in der Mitte der Dynastie war. Denn der Schritt zum nächsten Bild Amenemhets III. ist auch innerhalb der Schnelligkeit des Ablaufs, an die wir gewöhnt sind, erstaunlich; in dieser Zeit ist die plastische Form ausgebildet. Und hieran, als an einer spezifisch bildhauerischen Erscheinung, läßt sich noch einmal die ganze Entwicklung der bildenden Kunst überblicken.

Auch ein als Plastik verwendeter Stein bleibt den allgemein gültigen physikalischen Gesetzen unterworfen. Der Mensch aber, indem er den Stein als Plastik benützt, faßt diese Gesetze in einer veränderten Weise geistig auf und stellt die dem Stein eingeborenen Kräfte in dauernder Tätigkeit sich vor. Während die Oberfläche des reinen Steins nur der Steinnatur gemäß gebildet ist, ist die Oberfläche der Plastik, als Plastik in engerem Sinn, den Einwirkungen der geistigen Vorstellungen zugänglich und läßt von ihnen sich bestimmen.

Da nun der Ägypter des Alten Reichs in der Plastik vor allem des ungebrochenen dichten

Steins bedarf und sich dieser ihrer Eigenschaft vor allem bemächtigt, so decken sich im Alten Reich weitgehend die physikalischen und die geistigen Gesetze, denen die Plastik, als Oberfläche eines festen Körpers, unterworfen ist. Es ist, als sei in der Kraft der Bedrängung, mit der der Mensch auf die Plastik einwirkt, auch der atmosphärische Druck gemeint, und mit der Gegenwirkung der Statue ist auch der natürliche Innendruck des Steins erfaßt. Die Bedrängung des Alten Reichs wendet sich also gegen den Stein direkt und begegnet seinem Druck (den der Mensch sich als tätig wirkend vorstellt) mit ihrem Außendruck. Da nun die Bewirkung und die Wirkung sich wechselseitig hervorrufen, so müssen sie genau gegeneinander ausgeglichen sein, und es ist zwischen ihnen an jeder Stelle zugleich der stürmisch hin- und herschießende Verkehr, zugleich aber auch die vollkommene Ruhe der sich aufhebenden Kräfte vorhanden. Die Oberfläche der Plastik des Alten Reichs ist demnach nicht die Begrenzung eines eingefangenen Raumes, sondern eine mögliche Wand zwischen zwei Kräften. Sie muß in Lage und Art nach dieser Aufgabe eingerichtet sein; sie muß einerseits vollkommen durchlässig sein und den hin- und herwirkenden Verkehr, der unter dem Bild von Strahlen verstanden werden kann, nicht hindern, sondern fördern; sie muß andrerseits die günstigste Lage zwischen den Wirkungen erreichen und sich genau quer zu dem Verkehr stellen. Daraus ergibt sich, daß die kleinste plastische Einheit in der Oberfläche der Plastik die ebene Fläche sein muß, die beiden Anforderungen zu genügen vermag. Diese Fläche ist nicht auf der Gestalt befestigt, sondern schwebt unbefestigt, von ihnen gehalten, zwischen Druck und Gegendruck, deren Einwirkung, deren Kräftespiel daher keinen Augenblick ermatten darf, weil sonst die Fläche, unter den Händen des Bildhauers, schlaff zusammensinken müßte.

Diese Ordnung der Plastik ist jetzt versunken. Diejenige Art der Bedrängung, die unter Sesostris III. lebendig ist, kann nicht mehr in der alten Weise den Stein selbst überwältigen, sondern wendet sich gegen geistige Gesetze. Der Stein also, in dem diese Gesetze doch immer ausgedrückt sein müssen, ist sozusagen sich selbst überlassen; seinem ihm eingeborenen Druck, den der Mensch noch durchaus empfindet, antwortet kein gleich starker Druck von außen. Während aber die 6. Dynastie, in einem Zustand gleichen Versagens der einfachen Steinbedrängung, durch die Öffnung der Steineinheit auch den Innendruck des Steins zersetzt und zersplittert hat, ist unter Sesostris III. konsequenter als je der Stein in seiner Masse beisammengehalten. So hat sich notwendig eine neue Organisation der Oberfläche bilden müssen, eine neue Organisation der Plastik, die dem Innendruck begegnet. In der Konstruktion, in der Spannung ist eine neue Art der Oberfläche gefunden, die zwar nicht mehr in Einzelflächen, wohl aber in ihrer unzerstörten Gesamtheit imstande ist, den Druck des Steins, auch wenn die Bedrängung nur noch gegen Gesetze sich wendet, auszugleichen. Nicht zu bestimmten plastischen Formen ist das Antlitz der Statuen Sesostris III. durchgebildet, sondern es besteht aus einem augenblicklichen, einem kristallinischen Zusammenschluß von Flächen, die in vielfach wechselnden Kanten aneinanderstoßen. Keine plastische Einzelheit in diesen Gesichtern erreicht wirklich ihr Ende, sondern immer vorher schon schiebt etwas anderes sich hinein, so daß ohne Abschluß und ohne Anfang die Oberfläche um alles gespannt ist. Einerlei ob von außen oder von innen ein Druck an diese Oberfläche rührt, überall wird ein solcher senkrechter Druck in die querlaufende Spannung umgesetzt und bringt blitzschnell den gesamten Umkreis zum Erklingen; es ist, als sei an jedem einzelnen Punkt die gesamte Oberfläche vorhanden. In dieser kristallinischen Ordnung der

Abb. 2

einzelnen Flächen ist es begründet, wenn zum letztenmal jenes Schweben der Oberfläche erhalten ist, das die Plastik, seit der Erfindung der Form, nie wieder erlangt hat; ein Schweben vergleichbar dem Staub eines Schmetterlingsflügels oder einer Musik ohne einzelne Töne. Die Oberfläche des plastischen Werks ist noch einmal aufgelöst in die Oberfläche des einfachen festen Steins, der ungehindert hindurchdringen kann.

Ebensowenig, wie die Fähigkeit zur direkten Bedrängung des Steins, kann die Fähigkeit zur Konstruktion ewig anhalten, sondern in der Schnelligkeit der Entwicklung ist notwendig ihr schneller Verfall gefordert. Während unter Sesostris III., ja noch in der ersten Zeit Amenemhets III., das Gesicht eine unzerstörbare Einheit ist, löst es sich jetzt auf und zerfällt von neuem in Einzelheiten. Da damit die Masse des Steins einer festen Begrenzung entbehrt, da erneut der Innendruck übermächtigt wird, ist endlich nicht mehr aus der Einheit der Oberfläche, sondern aus ihrer Einzelheit heraus gedacht, und die Einzelheit ist fähig gemacht, den bezeichneten Druck zu ertragen. Sie ist zur Form durchgebildet, und durch die Addition der Formen ist der Druck aufgefangen.

Das Wesen einer plastischen „Form" besteht darin, daß sie eine in sich beschlossene Wölbung hat, so daß sie einen Druck aushalten kann; wie eine Talsperre rund gebaut wird, damit sie dem Druck des Wassers standhalten kann. Während bisher, und noch innerhalb der Konstruktion, die kleinste plastische Einheit eine ebene Fläche war, ist nunmehr die kleinste plastische Einheit in sich gewölbt. In der Natur der Plastik liegt es, daß die Wölbung der Form sich meist nach außen wendet; möglich ist auch das Gegenteil, daß sie also konkav erscheint, was in der Tat an der Plastik Amenemhets III. nicht selten verwandt ist. Jede Form schließt sich fest an ihre Nachbarform an, ähnlich wie die Einzelglieder einer Ritterrüstung aneinandergeschlossen sind, nicht durch Schub, sondern durch einfache Lagerung miteinander verbunden. So wird die Masse der Plastik, deren Druck vielfach zerteilt ist, durch diese Unzahl von Formen umklammert. Hierbei decken sich aber die Oberfläche der Plastik und die Oberfläche des einfachen Steins nicht mehr. Nur vor dem Auge des Menschen, und nur als Oberfläche der Plastik im engeren Sinn kann die plastische Form ihre wesentlichen Eigenschaften entfalten. Für den Stein selbst ist sie bedeutungslos.

Die Formen der Plastik Amenemhets III. folgen in ihrer Anordnung weitgehend der Lage der Flächen der vorigen Konstruktion. Sie unterscheiden sich jedoch von diesen Flächen dadurch, daß sie immer bis ans Ende klar ausgebildet sind; auch sind in einer Form meist mehrere konstruktive Flächen vereinigt, indem die Kante zwischen diesen Flächen zu der Wölbung der Form abgerundet wird. Wenn die Formen der 12. Dynastie auch flacher und zügiger gewölbt sind als diejenigen der griechischen Plastik, so ist doch unzweifelhaft in ganzer Ausdehnung die Möglichkeit der späteren Bildhauerei vorweggenommen. Die Erfindung der Form ist ein grandioser Triumph menschlichen Künstlergeistes über drohenden Verfall.

Die so veränderte Bildung der Oberfläche macht sich aufs nachdrücklichste bemerkbar bei den Unterschieden des Formats. Denn die einst in Unkenntnis aufgestellte, aber bis in unsere Tage hinein wiederholte Behauptung, daß die Ägypter in jeder Größe unbesehen gleichförmig gearbeitet hätten, muß einen gegen die Sorgfalt der europäischen Kunstforschung sehr bedenklich stimmen. Vielmehr, wenn die Ägypter als einziges Volk dem kolossalen Maßstab in der Plastik wirklich gewachsen gewesen sind, wenn sie über eine Skala der Größen verfügt

haben, deren Reichtum und außerordentliche Spannweite nie wieder erreicht worden sind, so danken sie dies einer hellseherischen Begabung eben für die Unterschiede des Formats, die jetzt aufs klarste sich ausprägt, und die, beim ersten Blick auf eine Photographie, die Angabe der Größe des Originals ermöglicht.

Die Plastik des Alten Reichs ist nicht auf Sicht gearbeitet und hat mit den Bedingungen des Auges nichts zu tun. Die Bedrängung, als eine geistige Fähigkeit, kann jedes Formats sich leicht bedienen. Die Oberfläche einer Statue des Alten Reichs ist daher nur ein besonderer Mantel von vielen möglichen Mänteln, nur eine Hülle von unendlich vielen, die sich um den geheimen inneren Kern legen könnten. Das ist leicht an der Pyramide einzusehen, deren äußerster Mantel keineswegs aus innerer Notwendigkeit der letzte ist. Diese Möglichkeit der Pyramide wie der Plastik, sich mit beliebig vielen Hüllen zu umgeben, beruht in strengster Weise auf dem Ausgleich von Außendruck und Innendruck, darauf, daß die Bedrängung sich direkt gegen den Stein wendet. In der Fläche als kleinster plastischer Einheit liegt für die Plastik dieser Zeit die Möglichkeit, leicht jedes Format anzunehmen, weil stets, und in jedem Maßstab, die Druckwirkungen einander aufheben und eine Fläche unbefestigt zwischen ihnen schweben kann.

Diese einfache Lagerung der plastischen Probleme ist in dem Augenblick verwandelt, in dem die Plastik ernsthaft dem Auge als bestimmenden Sinn unterworfen wird. Der (vorgestellte) Druck des Steins ist nicht mehr in der Gegenwirkung der Statue gegen die Bedrängung des Menschen mit umfaßt; er wird von der Bedrängung nicht mehr hervorgerufen und nicht mehr ausgeglichen. Er muß vor dem Auge, durch Konstruktion oder Formgruppierung, umklammert werden. Bei dieser neuen Ordnung der Oberfläche besteht also nicht mehr ein immer gleicher Ausgleich von Außendruck und Innendruck, sondern ein ganz bestimmtes Verhältnis zwischen dem Stein und dem Auge, das nur für diese eine Größe eingerichtet ist. Natürlich verschieben sich die Druckverhältnisse in ganz anderen Zahlen als die Längen der Fläche, da Masse und Fläche verschiedenen Dimensionen angehören. Ein in seiner Masse sich verändernder Stein hat in jedem Format eine ganz besondere und mit der Größe nur mittelbar zusammenhängende Druckstärke. Ein Formsystem also, das für ein bestimmtes Format erdacht ist und in diesem Format die Innenspannung genau umklammert, genügt bei Veränderung des Maßstabs keineswegs; es würde den Stein entweder nicht mehr zusammenhalten oder ihn ersticken. Daher muß das Formgerüst für jedes Format vollkommen neu erfunden werden. Während die plastische Fläche des Alten Reichs in jeden Maßstab leicht sich verändern kann, ist die plastische Form des Mittleren Reichs ans Format gebunden, und je differenzierter das System der Formen ist, desto mehr.

Da die Form vor dem Auge sich entwickelt und nur für das Auge eingerichtet ist, muß sie in ihrer Art nach den Möglichkeiten des menschlichen Auges sich einrichten. Nur innerhalb bestimmter Grenzen des Abstands und der Größe kann die Wölbung einer Form von den Augen wirklich als Wölbung erfaßt werden; sie kann weder im Winzigen verschwinden noch ins Kolossale sich vergrößern. Der Spannraum, innerhalb dessen ein Formgerüst für eine Statue überhaupt möglich ist, liegt um die Lebensgröße der menschlichen Figur herum und verträgt nur wenig Abwandlung, nur soviel etwa, wie das Auge durch Annäherung oder Entfernung auszugleichen vermag, so daß ihm das Bild in Lebensgröße erscheint. Dabei ist auch den einzelnen Teilen einer Plastik ein bestimmter Spielraum zuzuerkennen, je nach der Intensität, mit

der das Auge auf ihm ruht. Die Formen des Körpers können größer gebildet sein als die des Gesichts. Unterhalb einer bestimmten Formatgrenze hört die Möglichkeit, die Oberfläche wirk-
Abb. 26 lich in Formen zu bilden auf, und der Stein wird nur noch durch leichte Linien geritzt oder geschliffen. Und im kolossalen Maßstab ist ein Formgerüst überhaupt nicht anwendbar, weil das Auge über weite Entfernungen weg alles in Flächen sieht; daher erzwingt das Kolossal-
T. 113—116 format auch jetzt eine Gliederung der Plastik in wenigen und mächtigen Flächen.

Von hier aus erst ist die tiefe künstlerische Weisheit zu verstehen, die zu der Behandlung des Details an der Louvresphinx führt, dem die Lebensgröße belassen wird; in diesem Grundsatz ist die Erfindung der Form vorbereitet. Nichts aber kommt mir sonderbarer vor, als wenn moderne Bildhauer, die an lebensgroßen Figuren die Form als das Wesen der Plastik anzusehen gelernt haben, mit den gleichen Formgerüsten ägyptisch-monumental zu werden versuchen.

Da die Fähigkeit der Bedrängung geistig ist, dem Gedanken vergleichbar, so vermag sie alle Schichten der Tiefe nacheinander mit stets gleichbleibender Schärfe zu durchdringen. Die Strahlen dieses plastischen Systems sind überall von äußerster Feinheit, und es ist möglich, das Größte wie das Kleinste auf einmal mit gleicher Genauigkeit aufzufassen, das Intime und das Kolossale gleichzeitig scharf zu bilden.

Es liegt in dem Übergang zur Sehplastik und in der Entwicklung zur Konstruktion mit absoluter Notwendigkeit beschlossen, daß diese Fähigkeit versinken muß. Noch unter Amenemhet II. ist das Intime im Kolossalen erhalten, aber schon unter Sesostris II. schwindet diese Möglichkeit, und unter Sesostris III. ist sie ganz verloren; das Detail gilt nichts mehr. Das ist natürlich, denn nur die Bedrängung, nicht das Auge vermag beides auf einmal zu leisten. Wenn das Auge auf eine bestimmte Entfernung eingestellt ist, in der es die Konstruktion eines großen Komplexes zu überschauen vermag, so kann es das Kleine in diesem Komplex nur undeutlich sehen, nur soweit es zum Ganzen beiträgt. Daher verliert das Detail in allen Werken immer mehr an Schärfe und Schönheit. Schon unter Sesostris III., vollends aber unter
§ 380, 472 bis 474, 535, 569 Amenemhet III. wird die Schrift, werden die einzelnen hieroglyphischen Zeichen flüchtig und schlecht. Und nicht nur in den Stelen, sondern auch in den Tempeln: der Schnitt der Hiero-
T. 110 glyphen auf dem Bruchstück Amenemhets III. ist nicht annähernd mehr von der Schönheit
T. 18 solcher Zeichen unter Sesostris I. Der Vergleich der Sockelreliefs von Tanis und Bubastis mag
T. 40, 117 das vollends bekräftigen.

Diese Konzentration der Sehschärfe auf einen bestimmten Abstand wirkt auch in der Plastik sich aus. Wenn das Auge auf eine genau angegebene Entfernung eingestellt ist, so sieht es das Davor und das Dahinter undeutlicher. Bei einer Statue muß die Schärfe des Blicks notwendig auf die Oberfläche eingestellt sein. Dann aber wird das Strahlengefüge vor und nach der Oberfläche zunehmend unscharf, so daß ein klares Zusammenschießen der Strahlen zu einem Punkt nicht mehr gegeben sein kann. Es ergibt sich daraus, daß auch die Möglichkeit, die Strahlen im Innern eines Körpers zusammentreffen zu lassen, an eine bestimmte Zeit gebunden ist, daß sie die letzte Auswirkung der gedanklich bedrängenden Fähigkeit ist, und eben jetzt, in dem notwendigen Verlauf dieser Entwicklung, schon nicht mehr zutreffen kann, daß also die Statue und jeder feste Körper eines eigentlichen Mittelpunktes jetzt entbehrt. Und so ist die Oberfläche der Plastik nun das allein Feste; was dahiner ist, wird weich und undeutlich.

In dem Augenblick, wo die Oberfläche zu einem Formsystem sich zusammenschließt, wird das innere Gerüst, wird die Masse des Steins überflüssig. Von dieser Plastik zur griechischen Bronzeplastik ist bildhauerisch kein weiter Schritt; es bedürfte dazu nur der Umformung des Weltbildes.

Der klare Beweis hierfür, wie schon gesagt, ist wiederum die Pyramide; denn schon der Bau Sesostris III., vollends aber diejenigen Amenemhets III. verzichten auf die Radialkonstruktion, und unter der festen und harten Oberfläche des Kalksteinmantels schichtet sich das richtungslose Nilschlammziegelmaterial. Der Oberflächenbau kann nicht deutlicher dargestellt sein.

Die Oberfläche der Plastik muß nun den Möglichkeiten des Auges sich genau anpassen. Sie muß dasjenige Maß von Dichtigkeit aufweisen, welches das Auge aufzufassen imstande ist, nicht mehr und nicht weniger. Hierin hauptsächlich (freilich nicht ausschließlich) beruht eine ganz neue und vorher nicht verständliche Eigenschaft der Plastik: die Platzanweisung. Denn die Dichtigkeit der steinernen Oberfläche muß in kleinen Werken zu scharfem Glanz zusammenrücken, im Kolossalformat aber eine weitgeschichtete Fügung zeigen, wie sie etwa das Korn grobsteinigen Granits darstellt, die dann über die Entfernung hinweg für das Auge zu gleichem Glanz sich schließt. Daher eignet einer ägyptischen Plastik dieser Zeit (wie übrigens auch den guten griechischen Werken) die Fähigkeit, die Entfernung, zu der sie hinüberwirkt, anzugeben; es ist Sache des feinen Blicks, diesen Platz zu erraten.

Die Möglichkeit einer für sich bestehenden Oberfläche in dieser Zeit ist von entscheidender Bedeutung auch für die Geschichte der Architektur. Denn die Erweichung, die Zersetzung des inneren Kerns und die Festigung der Oberfläche, die endlich frei für sich stehen kann, sind die unerläßlichen Vorbedingungen für die Entstehung des Freiraums, der jetzt möglich wird. Daß der Freiraum nur eine besondere Form der Architektur ist, sozusagen eine Anschauungsform, sollte zu betonen unnötig sein.

Unter Amenemhet III. muß, da die Oberfläche für sich allein stehen kann, der freie Innenraum erfunden sein, wie auch die plastische Form erfunden ist. Es braucht dazu nur der erweichte Kern vollends ausgehöhlt zu werden. Die klarste Formulierung eines Baukörpers mit fester Schale und zunehmend verschwimmender Schärfe des Strahlengefüges vor und nach dieser Schale ist der griechische Tempel, in dem die dichte Zellawand sowohl nach außen wie nach innen in das undichte Gewebe der Säulenstellungen sich auflöst. Diese Form der Architektur ist absolut notwendig, bevor der vollkommene Freiraum oder Innenraum, etwa im Pantheon, entstehen kann.

Eine dem griechischen Tempel ähnlich verwandte Art der Architektur, wie die Formensprache der Plastik sich der griechischen Plastik nähert, muß in den Bauten Amenemhets III., muß vor allem im Labyrinth bei Hawara aufgerichtet gewesen sein. Im Labyrinth muß es Innenräume mit freier Raumwirkung gegeben haben; in ihm müssen die Funktionen der Architektur in den sparsamen Gliederungsmotiven geklärt und ausgedrückt gewesen sein, wie das gleiche mit den Gesetzen der Plastik in der Spannung der Oberfläche geschieht. Aus diesem Labyrinth stammt die Statue von Hawara, als eine Grabstatue, die ohne den Tempel nicht fertig ist, und wiederum seine Struktur zum Leben bringt. So ist das Labyrinth ein gleiches Wunder gewesen wie diese Statue; in ihm hat die Architektur jene Vollkommenheit und Transzendenz

T. 106

T. 102—104

der Raum- und Lichtbehandlung erreicht, wie die Statue sie in sich birgt. Überall muß vor dem Auge ein Bild voll Einheit, Klarheit und Durchsichtigkeit gestanden haben; und es ist kein Zufall, daß Herodot der Grieche, der den Tempel noch aufrecht sah, von ihm als einem „über Worte erhabenen" Bau spricht, an wirklicher und innerer Größe den anderen griechischen und ägyptischen Bauten überlegen.

XXVIII.

T. 111, 112 Der lebensgroße Kopenhagener Kopf Amenemhets III. ist diejenige Plastik des Mittleren Reichs, die am klarsten den Aufbau eines Gesichts in Formen darstellt. Alles, was an den Köpfen Sesostris III. in scharfen Dreiecksflächen konstruiert ist, wird in zügige Formen übersetzt, wobei ganz neue Verbindungen sich ergeben können. So sind die äußeren Augenwinkel wieder in lange schmale Striche vertrieben, denen auch der Brauenbogen folgt, anstatt senkrecht und scharf auf das Jochbein zu treffen. Der Augenschließer, über und unter dem inneren Augenwinkel, ist zu einer Einheit zusammengesehen, aus derem runden Schwung die Nasenwurzel aufsteigt; während wiederum Nasenrücken und Brauenbogen in der Schrägansicht sich zusammenordnen. Die Lippen sind im Profil ebenso reich bewegt wie die Augenlider, und die Mundwinkelwülste sind zu vollständigen Formen entwickelt, die sich zur Nasenwand empordrängen. Fast läuft der Lippenrand ununterbrochen durch, denn in den Mundwinkeln verschwindet nicht die Unterlippe unter der Oberlippe mit einem scharfen Winkel, sondern eine Rundbohrung schließt den Mund ab. Da zugleich der Lippenrand sich sofort zu einer etwa parallelen Breite öffnet, kann man eine bewußte Erinnerung an die alte Hieroglyphe des Mundes vermuten. Aber diese Ähnlichkeit wird wieder aufgehoben durch die Modellierung des Mundes; denn die Muskelschwellungen der Mundschließer und der übrigen Gesichtsmuskeln schieben sich in vier so ausgeprägten Quadranten gegen den Mund und das Lippenrot, sie gehen so ins Lippenrot über, daß der Lippenrand nur noch eine zeichnerische Bedeutung behält und nicht mehr die plastischen Formen scheidet. Zugleich ist damit der Mund vollkommen in eine rechte und eine linke Hälfte auseinandergespalten, zwischen die sich von oben die Oberlippenspalte, von unten die Spitze der Kinnform schiebt.

Dem Formgerüst liegt keine schräge Konstruktion zugrunde, wie sie Druck und Schub in den Köpfen Sesostris III. ordnet, sondern, bei sorgfältiger Einordnung des einen ins andere, ein mehr natürliches Additionsverhältnis. Das trennt sie von den Köpfen Sesostris III., auch
T. 89—91 dem schon so herrlich geformten Wiener Kopf, von denen sich demnach der Gesichtstypus Amenemhets III. unterscheidet: durch die Formgruppierung, durch größere Augen, eine lange vertriebene Schläfe, eine geradere Nase, und durch den breiten zwiegeteilten Mund.

Ein solches Formsystem, wie gesagt, kann nur an Statuen in Lebensgröße klar gebildet werden. Darin liegt der Unterschied begründet, der zwischen dem Kopenhagener Kopf und den
T. 113—116 etwa gleichzeitigen Köpfen aus Bubastis besteht. Dazu freilich tritt auch die Einstellung auf die gerade vorliegende Aufgabe, durch welche ein Kopf mit Landeskrone ganz anders erscheinen muß als ein anderer mit Kopftuch. Denn daß der Kopf in Kopenhagen die Weiße Krone trägt, drückt sich bereits in jeder Form des Gesichtes aus, und die vollkommene Rundheit der Krone zwingt auch das Gesicht, in gleicher Rundheit zu bleiben, und die Tiefen der Gesichtsformen mehr anzudeuten als wirklich darzustellen. So scheinen die beiden Wölbungen des Gesichts

und der Krone (die klar voneinander getrennt sind, anstatt wie in den Bildern Sesostris III. vereinigt zu sein) einander an Raumwirkung ganz ebenbürtig zu sein, obwohl die eine aus einer einfach großen Rundung, die andere aus vielfachem Formenspiel besteht. Die Ohren sind wiederum als Halt für den Kopf ausgenutzt; dagegen müssen Stirnreif und Uräus fehlen. Die Krone geht dicht über der Stirn in eine leichte Fläche über, die Stirn aber wölbt sich über der Nase auf eine stille Weise; so richten sich Gesicht und Krone nacheinander, und erst in den tiefliegenden Augen kommt eine wirkliche Quergliederung, eine klare Front des Gesichts zustande. Man kann diese Krone übergleiten nach welcher Richtung immer man will, stets finden Blick und Finger eine neue vollendet adlige Kurve, und gerade in der Rundform ist der Zauber der Spannung am stärksten, indem hier und da, zum Beispiel über dem Ohr, der Gedanke, in eine Höhlung überzugehen, umspielt wird, ohne Wirklichkeit zu werden. § 112, 113 T. 81 § 126, 132

Diesen Kopf zeichnet eine unglaubliche einfache, unglaublich faßliche Modellierung aus; er ist mit einer Helligkeit des bildhauerischen Bewußtseins gemacht, die man in allen Zeiten nicht so wiederfinden wird. Je länger man sich in ihn versenkt, desto mehr wird man in ihm eine heitere Zugänglichkeit und fast Kindlichkeit gewahr. Die Plastik dieser Zeit hat nichts Finsteres und Herbes an sich, sie ist nicht hinter mystischer Dunkelheit verschlossen, sondern öffnet im Gegenteil sich rückhaltlos, nur daß sie freilich ein hohes Niveau voraussetzt. Eher Nüchternheit als Verschlossenheit wäre dem Kopf vorzuwerfen, wenn nicht die strahlende und harte Gewalt, wenn nicht ein Ausmaß an Kraft und Weite in ihm wäre, das jeder Beschreibung sich entzieht, wenn nicht jener Atem von Begeisterung, von Fanatismus, von Unerbittlichkeit hineingearbeitet wäre, der die Werke dieser Zeit als aus der Sphäre des Rausches stammend erweist. § 110

Der in London bewahrte Kopf der Kolossalstatuen aus Bubastis ist von klassischer Ruhe und Einheitlichkeit, aber der Kopf in Kairo ist vielleicht interessanter. Beide Statuen sind aus einem Auftrag als Gegenstücke entstanden. T. 115, 116 T. 113, 114

Das Kolossalformat wirkt nach den verschiedensten Richtungen auf die Art der plastischen Gestaltung ein. Außer der notwendigen weitkörnigen Oberfläche findet sich auch der Verzicht auf die Angabe von Schmuck; da der Blick für das Kleine nicht mehr geleistet werden kann, muß nun, am Ende der Dynastie, das Detail im kolossalen Maßstab vollkommen fehlen. Ein festes Formgerüst kann es nicht geben, denn über die große Entfernung hinweg kann das menschliche Auge die Wölbung einer Fläche nicht mehr erkennen; auch würden in der scharfen Sonne sich überall Schattenränder um solche Wölbungen legen müssen. Alle Angaben, bis zur Einzelheit des Uräus hin, sind in der größten Manier ins Ganze vertrieben und flächig abgeplattet, so daß sie in der Nähe kaum mehr unterscheidbar sind, obwohl die Kenntnis der Gesichtsformen hinter der in den kleinen Köpfen wirksamen Kenntnis nicht zurückbleibt. Die Ohren sind in schärfster Weise zweiflächig, wie das an den Statuen Sesostris III. beschrieben ist. Aber nicht nur ihre beiden Gesamtflächen, sondern auch die Einzelheiten sind wiederum in Flächen gebildet. Das Zäpfchen setzt sich wie ein Prisma zusammen, dessen Seiten ohne Abrundung zur Form mit Kanten aneinanderstoßen. Die hintere Masse des ganz glatt gearbeiteten Kopftuchs ist scharf in vier Flächen gepreßt, in zwei große, durch die im Grundriß, mit den Seitenflügeln zusammen, ein Dreieck sich ergibt, und zwei kleine unten, die auf den Schultern liegen und zwischen denen der Hals sichtbar wird. § 430—434, 699 § 68 § 143 § 42, 45

An Stelle eines Formsystems sind aber viel größere wirkliche Höhlungen verwandt, ist viel mehr mit wirklichem Raum gearbeitet, der nicht, wie in Kopenhagen, nur genial angedeutet wird; so daß der ganze Kopf in Wirklichkeit viel schmaler und der Hinterkopf viel flacher gebildet ist als an den übrigen Werken. Der Mund zum Beispiel wölbt sich so stark in die Tiefe, daß er seitlich direkt rechtwinklig auf die Muskelwülste stößt, wobei die Lippenränder des Kairener Kopfes nicht genau zusammenlaufen und also ein etwas lächelnder Ausdruck entsteht.

Aber die künstlerische Raffiniertheit ist noch weiter getrieben. Wie die Ohren auf ihre Flächen sozusagen aufgelegt sind, die von weither kommen, in einer bestimmten Richtung auf den Kopf treffen, und nun, dicht am Kopf, die Ohren tragen, so scheint jeder Teil des Gesichts an einer solchen Fläche befestigt zu sein, die durch ihn in ihrer Richtung festgelegt wird: etwa das Unterlid des Auges (und das ist schon aus früheren Werken bekannt) oder der Unterlippenrand, der von unten her als eine gerade Linie am Kopf sich zeigt, oder die Oberlippe, oder der Brauenbogen.

Unzweifelhaft sind an diesen Köpfen sowohl begrenzende Flächen wie strahlenförmig sich verteilende Flächen ineinander gearbeitet, und es ist bewußt vorgetragen, was ohne Bewußtheit das Wesen der früheren ägyptischen Plastik war. Es liegt der Versuch vor, mit den Mitteln ästhetischer Gesetze das innere System der alten Plastik nachzuahmen: die Fläche als kleinste plastische Einheit, die auf dem Ausgleich der Kräfte beruhte, durch eine vergrößerte sichtbare Fläche zu ersetzen, und andrerseits die Öffnung, die Möglichkeit des Austauschs, die den früheren Statuen eignet, in den auseinanderfahrenden Flächen der Einzelheiten darzustellen. Nie ist die ägyptische Plastik sich selbst so klar gewesen, nie hat sie sich so bewußt erinnert wie in diesen Werken, und so energisch versucht, die Erinnerung in Wirklichkeit umzusetzen. Diese Köpfe erfinden nichts Neues, aber sie fassen die früheren Gedanken in sagbare Formeln.

In Wahrheit freilich kann diese Anwendung künstlerischer Feinheiten das alte starke Leben der Plastik nicht über die vorbestimmte Zeit hinaus verlängern. Überhaupt wäre sie nicht so scharf erkennbar, wenn nicht im Lauf der 13. Dynastie eben diese künstlerisch nachahmende Art der Plastik zu wahrem Akademismus ausgeartet wäre. In diesen Köpfen, diesen Statuen ist Amenemhet III. der Vater der nächsten Generationen; die großen Statuen der
T. 144—148 13. Dynastie in Bubastis und Tanis beruhen auf den gleichen, immer mehr erstarrenden Ten-
§ 435 denzen, die nicht mehr einen starken Gegenhalt im künstlerischen Taktgefühl haben. Sie übertreiben sinnlos die Flächigkeit, sie übertreiben den Anschluß des Umrisses, die Höhlung des Steins, die Größe des Formats. Und da die Notwendigkeit einer fortschreitenden Entwicklung dieser Zeit fehlt, die in alle Klarheit des Denkens immer wieder ein Moment des Zwangs über den einzelnen Menschen hinaus gebracht und so das Werk ins Unbewußte erhoben hat, so enden die Statuen der 13. Dynastie in einer vollkommenen Leere.

XXIX.

Wie nun eine solche bewußte Anwendung künstlerischer Überlegungen in Ägypten
§ 559—564 möglich wird, zeigen wiederum am deutlichsten die Reliefs. Denn ohne den Halt, den die sichere Kenntnis der übrigen Denkmäler zu bieten vermag, wird man Beobachtungen an der

Plastik nicht als Tatsachen hinstellen können. Die Zersetzung der Konzentration, das Schwinden dieses so schnell emporsteigenden Könnens in ebenso schneller Zeit ist in der Plastik vorbereitet durch die Gruppe von Kom-el-Hisn. In ihr schon entwertet die selbständige Größe der Frauenfiguren den eigentlichen Mittelpunkt, den König, und es brauchen nur weitere Frauenfiguren rechts und links angeschlossen werden, wie in einer derartigen Gruppe aus Hawara, so ist aus der Konzentration eine Reihung, eine isokephale Nebeneinanderordnung entstanden. Auch die Formgruppierung im Gesicht hält sich nicht durch schrägen Schub, sondern gleicht mehr einer in Quadraten geordneten Lagerung. Für beides ist in den Stelen der Zeit das Parallelbeispiel gegeben. Denn die Konzentration in den Reliefkompositionen unter den vorigen Herrschern, in denen die Kartusche des Königs im Schnittpunkt der Diagonalen des ganzen Feldes stand, und von allen vier Ecken schräg auf sie zu die Bilder geordnet waren, zerfällt zusehends und hört endlich ganz auf. An ihre Stelle tritt die schachbrettartige Stele, die lauter gleichförmige Quadrate nebeneinander setzt und sie auch in senkrechten Reihen gruppiert. Bei dieser Anordnung fällt notwendig die Heraushebung eines Einzelnen, das heißt die Meinung über das Wichtige, dahin. Statt dessen ergibt sich eine bewußte Gleichförmigkeit aller Felder und damit aller Figuren, die nicht nur den Inhaber der Stele nicht mehr erkennen läßt, sondern auch die Unterschiede zwischen Herren und Diener ignoriert. Die vollkommene Gleichheit ist durchgeführt.

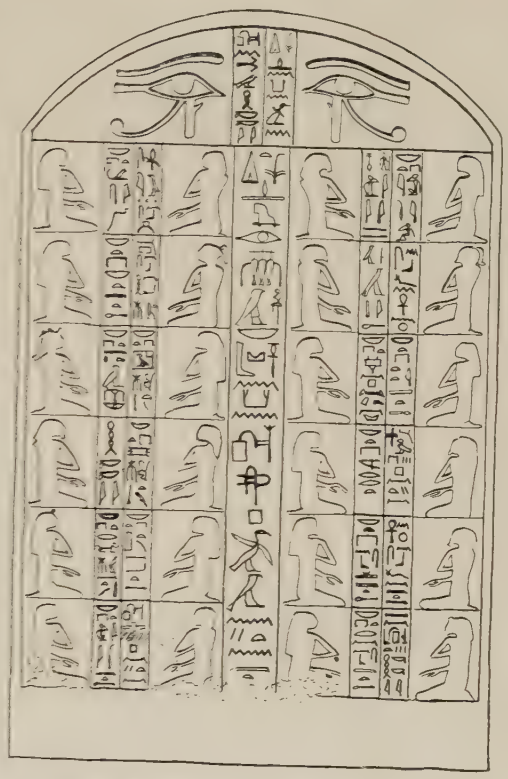


Abb. 25. Stele der Zeit Amenemhets III.
Nach Budge, Hieroglyphic texts in the British Museum, IV, 40

T. 99, 100

§ 793

Abb. 20

§ 560

§ 562

In jeder anderen Kultur könnte eine solche Erscheinung der Kunst eben auf die Kunst allein sich beschränken. Nicht so in Ägypten, wo die Kunst unmittelbar ins Leben verhaftet bleibt. Wenn im Relief der Herr nicht mehr für den Beschauer durch seine Größe hervorgehoben ist, so auch im Leben nicht mehr. Diese durch das ganze Land mit großer Gleichförmigkeit auftretende Stelenform ist gegen die Stele aus der Zeit Sesostris I. zu setzen; es ergibt sich klar, daß die demokratische Auffassung vom Untertanen, daß die Vorstellung von der Gleichheit der Menschen unter dem König über die Idee des ständisch gegliederten Staates gesiegt hat. Alle Ordnungen, mit denen eine besondere Geltung des Einzelnen angegeben sein könnte, sind verloren; die Konzentration war der letzte Versuch, eine solche Ordnung aufrechtzuerhalten.

Abb. 12

Schon in der Einrichtung auf den einheitlichen und fernen Blick liegt es begründet, daß die Einzelheit nicht mehr mit gleicher Schärfe wie das Ganze gesehen werden kann, sondern unscharf werden muß. Die Tiefe des Niveaus jedoch, zu der jetzt die Ausführung der Stelen durchweg sinkt, läßt sich hiermit allein nicht erklären. Vielmehr liegt eine immer mehr vor-

§ 569

§ 472—474

dringende Unfähigkeit zu guter Arbeit vor, eine Zersetzung der Einheit von Erfindung und Ausführung, eine notwendige Liederlichkeit an Stelle der früheren Sorgfalt im Zeichnen und Schreiben. Da aber zur gleichen Zeit die vollendeten Werke der Plastik entstehen, wie sie schon besprochen sind und noch besprochen werden müssen, so ist mit diesem Gegensatz die Folge oder Ursache aller Erscheinungen am Tage. Die Reichseinheit der Kunst, die unter Sesostris I. errungen worden ist, beginnt wieder zu zerfallen, jetzt aber nicht nach Gegenden, sondern nach Qualitäten, ein Zerfall sozusagen in horizontaler Richtung. Während in der alten Zeit alles, was die Kultur schuf, auf gleich vollkommener Grundlage des Gedankens und des Könnens stand, sind die Grundlagen der Werke dieser Zeit ganz verschieden. Was geschaffen wird, zerfällt in rasche und durchschnittliche Arbeit und in wirkliche Leistung; um es scharf auszudrücken: es beginnen sich Kunst und Handwerk zu trennen.

Damit tritt endlich die dem absoluten Königtum dieser Zeit analoge Erscheinung in der Kunst hervor. Da es nun eine Masse gibt, von der sich der König abhebt, so kann von dieser Masse auch der Geistige sich abheben: mit einem Wort, es kann den Künstler geben. Zum erstenmal in der Geschichte hat es eine Berechtigung, von einem Kunstwerk und seinem Schöpfer zu reden. Denn in den vorhergehenden Zeiten den Ausdruck Künstler anzuwenden, muß das Sprachempfinden sich sträuben.

Ägypten ist nun nicht mehr ein einheitlicher geistiger Bau, der in sorgfältiger Schichtung, in Wissensgraden die Spannung zwischen dem Einfachsten und dem Erhabensten bewältigt, sondern als eine Verfallserscheinung tritt der Isolierte auf, der Künstler, der für sich, ohne den langsamen Unterbau der Stände, im Höchsten schwebt, und unter dem die Masse ihr anderes und dumpfes Wesen treibt. Die Plastik ist zwar diejenige Kunst, die am längsten zusammenhält, die am zähesten an den alten Formen festhält und sie zu bewahren vermag; in jeder anderen geistigen Tätigkeit, wie der Literatur, muß diese Erscheinung früher sich zeigen. Dennoch ist es schon mit diesem isolierten Künstlertum zu begründen, daß alle Werke Amenemhets III. für sich allein stehen, daß sie nie miteinander besprochen werden können; denn wirklich sind sie auch jedes allein geschaffen.

Abb. 26. Amonköpfchen mit den Zügen Amenemhets III. Kairo. Höhe 0,18 m

§ 424, 471

Die Kultur dieser späten Zeit des Mittleren Reichs verlangt eine unerhörte intellektuelle Begabung, eine Lokkerung des ganzen Denkens, wie sie in Ägypten nie sonst notwendig gewesen ist. Diese Spannung der Bewußtheit kann von den Vielen endlich nicht mehr geleistet werden. Und so scheiden sich hier das Volk und die Geistigen. Während in den Werken der Königsplastik die Neuordnung, die Trennung vom alten Grund bis in die letzten Erschütterungen hinein durchdacht wird, treten in den Stelen des Volkes Zaubersymbole auf, Embleme, wie sie die vorige rein menschliche Darstellungsweise nicht gekannt hat. Es beginnen, eben unter Amenemhet III. zuerst, weiter vor allem in der 13. Dynastie, die Gestalten des Osiris

Abb. 25
§ 565—568

und des Wepwawet die Stele zu krönen. So flüchtet sich das Volk unter den Gott, und es können sich, ganz leise, die Grundlagen des Neuen Reiches bilden. Aber um dieser unhörbaren und erschütternden Flucht des Volkes willen, das endlich den geistigen Führern die Gefolgschaft verweigert, beginnt das Schicksal der Plastik jetzt wahrhaft tragisch zu werden. Sie wird zu einer Sache für den Einsamen, es fehlt ihr der Widerhall des ganzen Landes. In diesem Augenblick sind die Köpfe von Bubastis, als ein künstlerisches Experiment, möglich; sie sind von Künstlern geschaffen.

XXX.

Tragik entsteht, wenn auf ein göttergläubiges Volk ein Reif notwendigen Zweifels fällt. Die unbändige Phantastik der Ägypter, zu welchen Gebilden mußte sie unter dem harten Denken des Mittleren Reichs erstarren! Die Mähnensphinx ist das tragische Kunstwerk Ägyptens; noch konnten die Menschen die Sprache des Steins verstehen. T. 119—125 Abb. 67

Denn die religiöse Phantasie der Ägypter, die an hundert Namen den Herrscher aufruft, hat in dem Bilde der alten Sphinx ihren Halt, nicht ihre Hemmung gefunden. Unermeßlich wie die Säulen der Luft lagern über dem Stein die mythischen Vorstellungen, deren jede in ihm enthalten ist und an dem ihr bestimmten Glied sich immer erneut. So ist die Sphinx in ihrer Erscheinung mit dem Mythos zugleich geboren, in ihm befestigt und durch die Folge der Zeit endlich unverrückbar geworden. Der Umhang muß in langen Streifen vor der Brust liegen und in zwei Zacken sich über der Schulter herunterbiegen; er muß fest an den Körper schließen und darf sich nicht mit selbständiger Wölbung gegen ihn absetzen, denn über dem Umhang trägt die Sphinx den freien Menschenkopf, der sich bewegt und rund an den langen Tierleib fügt. § 695—700 § 605, 606

Die Mähnenform aber, wie die Mähnensphinx sie trägt, gehört zum Bilde des Löwen, nicht zu dem der Sphinx. Sie bleibt in breiten Absätzen auf dem Rücken liegen und senkt sich nicht in Zacken herab; sie ist schwer gefüllt und selbständig über dem Leib, denn sie gehört schon zu dem krönenden Löwenkopf, statt gegenüber einem Menschenkopf zum Leib zu gehören. Dies ist die Zeichnung der Löwenmähne, die Stilisierung in feierlichen Zotteln, und die Umrahmung des Gesichts durch die Mähnenkrause. So ist bis zur Höhe des Scheitels dieses Gebilde keine Sphinx, sondern ein Löwe. Unmöglich können die Mythen und Bilder, die vorher an dem rein menschlich gebildeten Königskopf erreichbar waren, hier erhalten sein; ja nicht einmal die Kraft des Sphinxkörpers findet in dem Löwenleib ihren Halt. § 603 § 604, 610, 611

Aber wo nun Schnauze und Rachen vorragen sollten, um das Bild eines Löwen zu vollenden, da bricht die Darstellung um in ein menschliches Gesicht; ja noch mehr, in den massigen Wellen der Mähne verbergen sich die Formen des Kopftuchs; nur wenig noch von Zotteln verhüllt liegt auf dem Rücken der Zopf, den kein Löwe sonst hat, und viel weiter, als für ein Löwenbild möglich, ist die Schulter nach vorn verschoben, viel höher die Mähne emporgewölbt. So ist auch die Vorstellung des Löwen aufgelöst, denn fremde, menschliche Bildungen drängen im Körper sich durch.

Dieses Gebilde ist keine Sphinx, wie sie die alte Zeit geschaffen hat. König und Löwe bleiben nicht, wie im Alten Reich, noch in der Zusammenordnung klar getrennt, sondern sie sind ineinander vertauscht; der Tierleib ist vom Menschlichen durchleuchtet, und das Gesicht

ist ins Tierische verborgen. In dieser unlöslichen Verschlingung sind Mensch und Tier als etwas Gemeinsames empfunden; der Menschengeist bleibt der gleichen Sphäre der Plastik verhaftet wie der Löwenkörper, und jeden Gedanken, den er faßt, empfindet er mit dem ganzen Leib. An dieser Gestalt kann nicht mehr die Sphinx entzündet werden, indem die Menschen den festen Stein bedrängten, der selber reglos bliebe. Die Einigung von König und Löwen, die aus solcher Bedrängung sich ergeben müßte, ist hier vorweg genommen und dargestellt; sie kann nicht immer von neuem entstehen, sondern ist gespiegelt. Dies ist keine wahre Sphinx, zum Gebrauch für die Menschen geschaffen, sondern ein Nachsinnen über das alte Thema, eine Auffassung, ja fast selbst schon die Beschreibung einer Sphinx. Sie kann nicht mehr von unserem Begehren in unsere Welt gerissen werden; kein Anruf erreicht sie, kein Spruch haftet an ihr. Im Zusammenhang der ägyptischen Plastik, der ägyptischen Religion ist sie unklar, weder Löwe noch Sphinx, weder Mensch noch Gott. Denn eine Logik schließt die andere aus; je schärfer und unerbittlicher die Mähnensphinx ihre eigene Gestalt darstellt, desto mehr muß sie sinnlos heißen, solange die eigentliche ägyptische Religion dauert. Und der alte ägyptische Geist muß abgelöst sein, wenn die Gestalt der Mähnensphinx gilt.

Vollends im Aufbau des Ganzen ist diese Lösung ausgedrückt. Die Werke ägyptischer Kunst sind an unsere Erde gebunden; die steinernen Löwen müssen ihre Pranken in den Boden Ägyptens schlagen und untrennbar auf ihm ruhen. Das Niltal selbst ist ein unendlicher Weg
T. 4, 56, 59 von Sphinxen, deren mächtiges Bild den Wanderer von den Katarakten bis nach Memphis begleitet; überall strecken die steilen Wüstenberge ihre Sandtatzen ins Fruchtland hinein. Daher haben die Abbilder dieser Berge, die Sphinxe, eine geheime und notwendige Orientierung in sich; sie sind nach der Sonne gerichtet und entlassen die Straße des Nils nach Norden. Aber die Mähnensphinx ist vom mütterlichen Boden getrennt. Sie liegt für sich auf höherer Basis; sie ist klein an Masse gegen den gewaltigen unbelebten Block, und nie hat eine andere Sphinx
§ 581 so viel Platz um sich auf der ebenen Fläche. Und da auch die Form des Basisblocks zugunsten der Breite geändert ist, so scheint es, als sei die innere Richtung, die Orientierung verloren, wie sie der Pyramide Amenemhets III. verloren ist, als könnten diese Bilder nur in einer Landschaft entstanden sein, die nach allen Seiten frei ist, im Delta oder im Faijum.

Je näher endlich, in der Bildung des Gesichtes wie des Leibes, die Mähnensphinx dem Vorbild der Natur kommt, je mehr sie in ihren plastischen Formen auf den Bau des Menschen oder des Löwen eingeht, desto unmöglicher wird es, daß es das ganze Gebilde in der Natur geben könnte, desto fester ist die Gesamtgestalt aus der Natur herausgelöst und nur in der Vorstellung lebendig, so daß auch nach dieser Seite die Mähnensphinx zwischen den Reichen schwebt. Dennoch ist an der Wirklichkeit der Plastik, an der mächtigen Existenz der geformten Steine gar nicht zu zweifeln. Die Mähnensphinx ist ein Zwischenwesen nicht nur zwischen König und Löwen, zwischen Mensch und Tier, sondern auch zwischen Gedachtem und Natürlichem, zwischen Wesen und Beschreibung, der Spiegel eines Daseins, die Deutung einer Religion, ein Gebilde für sich, das der Verantwortung sich entzieht. Sie ist, am Ende dieser Zeit, innerhalb des Zusammenbruchs des Mittleren Reichs, endlich das, was es nicht geben kann, solange die ägyptische Kultur in sich fest besteht: ein Kunstwerk.

Dieses grauenhafte Schwanken auf der alten Erde, diese erstaunende Festigung in einem neuen Grund mußte man bisher für eine einsame Leistung der Generation Amenemhets III.

halten. Aber durch das neugefundene Bruchstück einer Mähnensphinx, das jetzt in Berlin sich befindet, ist die halb erlösende, halb bedrückende Gewißheit gegeben, daß auch dieses Werk, das endlich in grandioser Einheitlichkeit vor uns steht, nicht von einem einzelnen Genie erschaffen ist, sondern in harter und sich verknüpfender Arbeit von Generationen geplant, weiter geformt und geklärt ist; daß also nicht ein Einzelner, sondern das ganze Volk dieser Zeit den Weg des Schwankens gegangen ist, dieses Werk zäh gewollt und in ihm sich wieder erkannt hat. Denn die Entstehung des Fragments ist notwendig in die Mitte der Dynastie zu setzen, und der eigenwillige Individualismus der Generation Sesostris II. ist am ausgeprägtesten in ihm verkörpert. T. 71 § 690

So jammervoll klein dieses Bruchstück, als Rest einer großen Plastik, auch ist, es genügt doch, um den Übergang von der früheren Sphinxgestalt zur Mähnensphinx zu erhellen. Zwar die Grundidee, daß nicht mehr das Haupt des Königs und der Leib des Löwen aneinandergerückt, sondern schon in der Plastik das Menschenantlitz in den Tierkörper vertauscht werden muß, ist bedeutsam erfaßt. Aber das Gesicht selbst ist in den klaren und großen Flächen der früheren Organisation, etwa der Louvresphinx, belassen, während das Löwenfell darüber als ein Geriesel von zahllosen Zotteln gegeben ist, die in ungeregelter Natürlichkeit fallen und alle aufs feinste und genaueste graviert sind. Die Fähigkeit zum doppelten Blick also, die Erhaltung des Intimen im Kolossalen ist in dem Fragment in einleuchtender Weise dargestellt. Da aber das Kolossale für das Königsgesicht, und das Intime für das Tierische verwandt wird, so ist ein klares Nebeneinander, eine Scheidung von Mähne und Gesicht künstlerisch und geistig noch festgehalten. Demgegenüber ist einerseits das Gewirr der Mähne an dem Werk Amenemhets III. innerhalb des gleichen Raumes zu fünf mächtigen Zacken vergrößert; andrerseits sind an die Stelle der kolossalen Flächen im Gesicht die kurzen Hebungen und Wellen eines aus Formen gefügten Antlitzes gesetzt. Also haben sich Gesicht und Mähne, das Menschliche und das Tierische, das Intime und das Kolossale, in der Sphäre der Sehplastik geeinigt, die einen einheitlich empfindenden Beschauer voraussetzt und zu seinem gleichmäßigen Abstand hinüber wirkt. Einer Sphäre, innerhalb derer jene Gegensätze, die das alte Ägypten unverbrüchlich bewahrte, aufgehoben sind.

Und noch wichtiger ist die Entwicklung zur Spannung. Denn, der Natur sich nähernd, vor allem aber nach Art der alten Löwendarstellung, entspringen die Zotteln des Fragments nicht am Stirnreif, sondern auf einer Linie, die etwa von der ersten Uräuswindung zum Ohr hinübergeht; von diesem Ursprung aus fallen sie in schmalen Zungen sowohl nach hinten als auch nach vorn, in die Stirn hinein, so daß der Stirnreif eigentlich eine Hemmung bedeutet. Bei dieser Mähnenordnung sind also die Richtungen der Plastik noch nicht durch die Zeichnung verdeutlicht; noch ergänzen sich die Zotteln und das Gesicht gegenseitig nicht. Auch die Rundmähne oder Krause (deren Ansatz vorm Ohr sich zeigt, und die auch nach den Löwendarstellungen mit Sicherheit anzunehmen ist) kann nur natürlich fallende, nicht gespannte Zotteln gehabt haben. In der Tat hängen die ersten unbekümmert über den Stirnreif nieder. § 610, 613

Statt dessen sind in dem neuen Werk die großen Zacken eingesetzt, die am Stirnreif entspringen und in ihrem Zurückweichen den Zug des Gesichtes nach rückwärts über den Kopf reißen. Diese Anordnung setzt das Wissen um eine gleiche Verbindung von Schädel und Gesicht in der Fältelung des Kopftuches voraus. Statt dessen ist die ebenso geniale Lösung der Mähnenkrause gefunden, deren Spannung, in den Zotteln ausgedrückt, oben der Richtung des § 611—613

Stirnreifs schräg abwärts folgt, und dann unmerklich immer mehr gegen einen geheimen Mittelpunkt des Gesichtes sich richtet. Zwischen den schmal auslaufenden Zacken werden neue geboren, und so zum drittenmal, bis plötzlich ein Flammenkreis das Gesicht umlodert, in dessen Strahlen es ehern fest gespannt ist; kein Muskel kann sich rühren.

Durch diese Spannung, die die Formen und Richtungen des Menschengesichts in der Löwenmähne ausdeutet und fortführt, sind wiederum Mensch und Tier ineinander verschlungen. Hier ist das Künstlerische, die organische Durchdenkung der plastischen Aufgabe, so direkt in das Durchdenken der geistigen Aufgabe verknüpft, daß in jedem Zuge beides auf einmal sich ausdrückt. Das Künstlerische sehen, heißt das Geistige verstehen. Aus dem Fragment erkennen wir, wie innerlich um die Aufgabe, ein Gesicht in die Mähne einzuordnen, gerungen ist, bis endlich die letzte vollkommene Lösung sich einstellt. Darin ist das größte Erbe der alten ägyptischen Plastik dieser Sphinx erhalten und wie in einem Beweis jedem sichtbar aufgestellt: daß in dieser Plastik Denken und Darstellen eins sind, so daß, was gegenüber anderen Völkern ein geistreiches Wort ist, hier den ernstesten Sinn erhält: die Ägypter haben in Plastik gedacht.

So ist in den künstlerischen Gesetzen, die von der endenden Dynastie erfunden sind und deren keines hier fehlt, zugleich die Weite der geistigen Leistung enthalten, die mit einer Neuschöpfung der Sphinx notwendig wird und geleistet ist. Die Einheitlichkeit des Umrisses läßt die Erfahrung der Konzentration erkennen. Nach dem kurzen steilen Anstieg, nach den Wölbungen des Hauptes mit seiner Mähne, folgt die gleichmäßige abfallende Linie des Rückens; der Hinterhand fehlt eine eigene Höhe. Alle Formen verlangen nach klarem Licht, das erst ihr wirkliches Leben aus ihnen zu wecken vermag. Ein senkrechter Aufbau, in den der gelagerte Löwe so schwer sich zu fügen scheint, ist doch endlich erzwungen, und was in den Gliedern oder im Kopf den Tieren an Länge fehlt, ist an Höhe zugesetzt. Die Leiber sind kurz und gedrungen; das Hauptgewicht der ganzen Masse ist schon durch die Zeichnung der Rippen nach vorn geschoben, und die größte wirkliche Breite ist vorn im Ellbogengelenk erreicht, so daß, wie bei einem Kentauren, hinter das mächtige Vorderteil ein schmächtiger Hinterkörper sich schmiegt. Endlich schließen die mageren Schenkel an, an denen in der gefährlichen Neigung zur Hohlarbeit die Kniegelenke hochgebogen sind. T. 119

Und trotz der Gedrungenheit wirken die Tiere nicht plump, sondern geschmeidig. Sie atmen, ohne daß man die Festigkeit des Steins übersehen müßte. Nicht darin allein, daß das einzelne Glied für seine Funktion mit großer Schärfe durchgebildet ist, liegt dieses Ergebnis begründet, sondern vor allem in dem Zusammenwirken der Glieder. Wie das Gewicht des menschlichen Körpers von der Höhlung der Fußsohle aufgefangen wird, so trifft auch die Last dieser Körper auf eine Bogenspannung. Die Weichenlinien, die noch an der Louvresphinx ganz getrennt verlaufen, sind in einem mächtigen Zug vereinigt, der von einem Gelenk zum andern hin über den Boden schleift. Das ungeheure Gewicht des zurückgesetzten Kopfes, der Mähne, der Schultern, ja des ganzen Leibes klebt nicht mehr direkt auf dem Boden, sondern federt zwischen den Gelenken. Nach vorn wird der Schub durch die Modellierung der Schultern abgedrängt, und hinten stemmen sich die Schenkel gegen den Druck. Etwas Kühneres an Verdeutlichung plastischer Zusammenhänge als diese Weichenlinie kann man sich nicht vor- § 503, 504

stellen; nun hat der Löwe in seiner Ruhe eine Schnellkraft, eine Aktivität ohnegleichen sich bewahrt; er liegt kaum, sondern ist zum Sprung geduckt.

So sind die für sich geformten Glieder doch zu einer Gesamtleistung organisiert; gegen das Einzelleben, in das alles zu zerfallen droht, sind die Gesetze der Spannung, die Gesetze des Umrisses aufgeboten, und die Weichenlinie bedeutet nur einen Zug aus dem unerschöpflichen Reichtum dieser Beziehungen, in denen das Werk gebildet ist. Wie von der geraden Fläche der Brust nach rückwärts der zweimal ansetzende Bogen der Mähne, und nach vorn der Bogen der Krause abspringt, wie die Krause auch im Profil das Gesicht einrahmt, wie gegen ihre Höhlung der Bart rund sich hervorhebt, oder wie Mähne und Schulter über immer neue Hemmungen hinweg sich einigen, das beschreibend zu erschöpfen ist unmöglich, denn gerade die Bewegung, die sich gegen einen Widerstand durchsetzt, ist das Grundelement dieser Plastik.

Aber je mehr der Umriß ewig zu sich selbst zurückkehrt, je mehr die Plastik immer wieder sich auf sich selbst bezieht, desto mehr bedürfte die Mähnensphinx eines einheitlichen gläubigen Volkes, das jeder Beugung des Gedankens, jeder Abwandlung der Formen aktiv zu folgen vermöchte und mit der Organisation des Ganzen zu wirken imstande wäre. Dieser erlösende Grund ist verloren. Die Mähnensphinx ist herausgehoben aus einer versinkenden Umwelt. Ein Zug unglaublicher Verrohung und Entsittlichung wetterleuchtet auch in ihrem Gesicht. Die T. 125
hauchartige Sicherheit des Taktes verfliegt, und es ist, als ob endlich die Wildheit, aus der sich die Kraft des Mittleren Reichs immer erneut erhoben hat, über den Adel dieser Zeit triumphierte und allein zurückbliebe. Die Mähnensphinx, die von einem geschlossenen Volk geplant und begonnen wurde, muß hier, da das Volk sich flüchtet, zum Werk des einzelnen Künstlers werden. Die Plastik ist im Zustand der Einsamkeit, einem schlimmen, unägyptischen Zustand. Die Mähnensphinx verlangt nicht mehr nach der tätigen Kraft des lebendigen Menschen, damit er aus ihr das Göttliche entzünde, sondern frevelnd stellt sie selbst die göttliche Einheit dar. Sie ist nicht mehr für den kommenden Menschen eingerichtet, nicht mehr auf das Zusammenwirken der Generationen, sondern will einsam in sich vollendet sein. So kann sie auch nicht mehr zeugen; sie ist das Kunstwerk Ägyptens, gelöst aus der Vergangenheit, unmächtig der Zukunft, die größte und die ärmste Tat.

Das Antlitz weiß alles. Die lange und zwangvolle Erforschung der Züge ist am Ende; aus den Formen, zwischen denen überall der Griff von außen in die zerrissenen Wangen eindringt, ist die Maske, das Monument des klügsten Gesichtes, gefügt. Die Kunst hat dem Menschen die Kraft zu wirken abgenommen und ihn entmündigt. Nun steht dieser seiner Kraft entwöhnte Mensch vor der Mähnensphinx, voll Hoffnung, sie solle Gott noch einmal bewahren. Da wappnet sie sich mit schwerer Energie, um ihn zu beschenken, mit der Brutalität des Willens; und indem sie handeln will, versinkt sie in die eigene abgründige Weisheit. Sie kann nicht wirken, denn sie ist vertauscht. Die Helligkeit des Bewußtseins durchleuchtet den eigenen Zustand: daß die Kunst den Menschen nicht überdauern wird, den sie entbehren will. Das blicklos offene Auge reicht ins Endlose und schlägt zugleich nach innen, als sei das kein Unterschied; so sieht sie alle vergangenen und kommenden Zeiten vorüberziehen. Der machtvolle Sprung, zu dem die Sphinx ansetzt, die unbändige Kraft des Leibes, ist in dem eigenen Antlitz gebrochen, durch dessen Maske hindurch nichts zu unserer Welt herüberdringen kann.

XXXI.

Und nun gehen die Künstler ihre selbständigen Wege, Wege außerhalb der uralten Ordnung. Was sie tun, setzt sich aus Rücksichtslosigkeit gegen das Hergebrachte und zugleich aus einem sonderbaren Archaismus zusammen. Sie fühlen, daß mit der Wiederholung des Immergesagten nichts mehr gesagt wird; dieses Gefühl ist das Ende aller Kunst. Aber indem ganz neue plastische Bilder geschaffen werden, greift die Vorstellung wieder in den vorhandenen
§ 8, 9 Rohstoff der Kultur hinein, in das vielgestaltige Aussehen ägyptischen Kultlebens. Deshalb ähneln die neuen Bilder, die man füglich Vorschläge nennen kann, den Bildern der Frühzeit, die ähnliche Vorschläge waren, aus denen die einheitliche Kultur des Alten Reichs herausgewachsen ist. So scheint die Erinnerung in die frühesten Zeiten zurückzutauchen, und das Kindesalter und das Greisenalter umfassen in merkwürdiger Verknüpfung das Alte Reich.

T. 127, 128 Denn die Perücke, wie sie Amenemhet III. in der Statue aus dem Faijum trägt, ist keine
§ 701—704 Neuschöpfung, sondern eine besonders altertümliche Tracht, die sich im Chonskult erhalten hat. Neu und dem Zustand der Kunst am Ende der 12. Dynastie gemäß ist nur die Art, wie dieser alte etwas wirre Kopfschmuck jetzt geklärt und organisiert wird. Da der Kopf in Gesicht und Schädel auseinanderzubrechen droht, weil das Gesicht vollends zur Maske wird und die Rundung in den Kopf hinein ganz unterdrückt ist, da auch im Grundriß an die Stelle der Raumorganisation die Viereckigkeit tritt, die dem Schachbrettmuster der Stelen entspricht, so fällt der Perücke die Aufgabe zu, trotzdem Gesicht und Haarmasse zu einer möglichen Einheit zusammenzuschließen. Das Gesicht hat in seinem Aufbau zwei Horizontalen: die Augenlinie und die Mundlinie. Genau auf diesen Höhen laufen die beiden Absätze der Perücke um den ganzen Kopf. Das Gesicht hat die tief zurückspringenden Winkel der Augengegend. Dort dreht sich auch die Haarmasse zurück. Das Gesicht ist überhöht durch die denkende Stirn. Ihr entspricht die schwerere dachartige obere Form der Perücke.

Aber während in den Zügen des Gesichts und in der Verwendung der seltenen Tracht ein starker Wille ausgedrückt zu sein scheint, verrät die Behandlung der Oberfläche Unsicherheit und Schwäche. Die Menschen, für die diese Plastik gilt, schwanken zwischen vorgezeigtem Mut und verborgener Angst. Denn nirgends zieht sich der Künstler noch auf den natürlichen und
§ 624 ursprünglichen Stein zurück, nicht mehr in ungebrochenen Flächen kann er sich erholen, sondern hastig eilt er, die Oberfläche seines Werks an jeder Stelle, oben und unten, vorn und hinten, mit irgendeiner kleinen Angabe zu versehen und sie in Besitz zu nehmen. Auch die großen Bildungen des Körpers werden durch vielerlei Schmuck zersplittert. Hier ist die Opfer-
§ 797 tafel der Prinzessin Ptahnofru aus der Pyramide von Hawara zu vergleichen. Trotz großer Sorgfalt der Alabasterbehandlung kann sie sich nicht mit den einfachen und edlen Opfertafeln der früheren Könige messen; die hundert Dinge, mit denen sie überfüllt ist, lassen, auch wenn sie in Reihen geordnet sind, eine Gesamtwirkung nicht mehr aufkommen. Dieses Gewirr der Kleinigkeiten auf großen Steinen (das nicht mit der Erhaltung des Intimen im Kolossalen verwechselt werden darf) bedeutet endlich, daß auch die künstlerische Feinfühligkeit versagt. Die Plastik wird nicht mehr durch große Bedürfnisse des Auges oder eines anderen Sinnes einheitlich geordnet, sondern ist der zufälligen Gesinnung eines Künstlers preisgegeben, der nicht mehr empfindet, wo er deutlich und wo er verhalten sich ausdrücken muß.

Was aber innerhalb dieser Auflösung einen schauerlichen Eindruck macht, ist der Zerfall der Mitte, das fast wie Irrsinn anmutende Auseinandertreten des Einen in Zwei. Denn da die Konzentration aufhört, da das Schräge zum Wagerechten zusammensinkt, gibt es keine wirksame Diagonale mehr, keinen wirklichen Mittelpunkt, auf den alles zuströmen kann. Wenn trotzdem noch die Symmetrie durchgeführt werden soll, so müssen sich zwei Hälften ergeben, die zwar einander kongruent sind, die aber zwischen sich, in der eigentlichen Mitte, nichts oder bestenfalls Schrift haben. Ein solcher Zerfall in zwei Hälften war am Mund in aller Deutlichkeit zu beobachten; gleiche Beispiele finden sich nun in allen Äußerungen, in den Stelen, dem Brustschild, in den Schreinen aus Hawara und Karnak, in der Architektur.

Abb. 27. Amenemhet III. und ein Gott. Schrein aus Hawara. Roter Granit. Höhe 2,20 m. Ein anderer Schrein Petrie Labyrinth S. 30, § 43. T. 23. Phot. Dr. Anthes

Abb. 22, 27
T. 112, 143
§ 431, 470, 564

Das größte plastische Beispiel dieses Zerfalls sind die Fischopferer aus Tanis. In ihrer Zweiordnung ist das verknüpfende Denken abgelehnt; sie stehen ähnlich am Ende der Zeit Amenemhets III., wie die Gruppe von Kom-el-Hisn, die klarste Formulierung des konzentrischen Aufbaus, an ihrem Anfang steht. An der geistigen Gegensätzlichkeit der beiden Denkmäler, die durch vierzig Jahre getrennt sind, ist die Schnelligkeit der Entwicklung ablesbar.

T. 129, 130
§ 705—710
T. 99, 100

Während die Füße der Fischopferer symmetrisch stehen, so daß beide Gestalten das innere Bein zurück und das äußere Bein vorsetzen, sind die Gänse und Fische nicht symmetrisch verteilt, sondern nach derselben Seite gerichtet. In der Gruppe wirkt also noch die Idee einer einzelnen Gestalt nach, die nur in diesem Moment sich verdoppelt hat. Die Könige der 18. Dynastie lassen sich wieder einzeln als Opferbringer darstellen.

Die Gesichtszüge werden finster und leer. Die Perücken sind zwar, besonders hinten, mit einem guten Gefühl für Anschluß gearbeitet, aber ihre Einzelbehandlung ist grob. Die Brustmuskeln sind durch einen harten Strich verbunden; nie hätte dergleichen an der Statue aus Hawara verwendet werden können, weil durch diesen Querstrich der vertikale Aufbau des Rumpfes unmöglich gemacht wird. Die Hüften sind schmal, und die Becken breit. Die Kniescheiben wirken, durch ihre Starrheit, wie Beinschienen. Diese Körperbildungen sind typisch für die 13. Dynastie und werden in ihr noch übertrieben; und so deutet alles in die nächste Zeit hinüber. Jedoch die Fischopferergruppen gehören noch in die Zeit Amenemhets III., denn schon die direkten Nachfolger geraten in eine Reaktion hinein, die die fremde Tracht und Haltung nicht mehr geduldet

T. 102

hätte. Der innere Gehalt der Gruppen ist gering und steht in keinem Verhältnis zum Aufwand
§ 301, 307 der Erscheinung. Er kann nicht mit der klaren Tiefe einer Sitzstatue sich messen. Die Fischopferer sind schon kein Kunstwerk mehr, sondern ein Kunststück.

Endlich bricht auch der Landschaft nach die Reichseinheit der Kunst auseinander. Während in diesen Werken des Deltas und des Faijums die Entwicklung der selbständigen Kunst weiter getrieben wird, und schließlich in den riesigen, aber leeren Statuen der 13. Dynastie
T. 144—148 endet, mehren sich in Theben die Anzeichen einer Reaktion, die noch unter Amenemhet III. selbst eine traditionelle Haltung und ein kleines Format einführt, unter den Nachfolgern aber
T. 143 vollkommene Weichheit und Eleganz an die Stelle des Gewaltigen zu setzen sucht. Während im Delta das Mittlere Reich mit vorwärts gerichtetem Blick zugrunde geht, tastet Theben leise den Weg zurück, und rettet vom Alten so viel, daß ein Neues Reich sich bilden kann.

T. 131—133 Die Statuen Amenemhets III. aus Karnak gehören in die gleiche Zeit wie die Statue aus Mit-Fares oder die Fischopferer. Die Konzentration wird durch Reihung ersetzt; deshalb werden alle Muster wieder aus geraden Zahlen zusammengesetzt; das Kopftuch und der
§ 61, 219, Schurz werden mit Zweistrich, und der Halskragen vierreihig gebildet. Die Ideen des Um-
285 risses werden übertrieben und sind dadurch unschön; am Kopftuch ist schon die konkave statt
§ 78, 289 der konvexen Kurve angewandt, die Höhlung, die den Bedürfnissen der 13. Dynastie entspricht. Die Gestalt selbst ist ungleichmäßig gebaut. Die Beine sind noch schlank, und das Gesicht ist sogar auffallend in die Länge gezogen, so daß die Formenordnung zerfällt. Aber der Oberkörper ist in eine bestimmte Breite verändert, die besonders von der barbarischen Taille und den querlaufenden Brustmuskeln betont wird. Diese Plumpheit darf nicht als eine bewußte Charakterisierung des Königs hingestellt werden, sondern in ihr offenbart sich die einfache Unfähigkeit dieser Spätzeit zu klarer Gesinnung.

§ 796 Die beiden Nachfolger Amenemhets III. aus der gleichen Dynastie, die nur sehr kurz regiert haben, sind kunsthistorisch nicht deutlich zu fassen. Die Sphinxe Amenemhets IV. in Alexandrien, die einzigen sicher bezeugten bedeutenden Werke dieser Zeit, sind für alle Datierungsfragen unentbehrlich, denn sie zeigen, daß schon unter diesem König, und im Delta selbst, die Sphinx zu ihrer alten Form zurückverändert ist, während unter Amenemhet III. die Form der Mähnensphinx bis nach El-Kab hinauf getragen war. Sie sind von großer Lebendigkeit der Flächen, und immer noch allem, was das Neue Reich zu bieten hat, überlegen; aber mit den großen Werken der 12. Dynastie verglichen sind sie leer. Sie gehören in den Schulzusammenhang der 13. Dynastie.

T. 135, 136

Abb. 67

Abb. 28. Statuette eines Neferhotep. Würfelhocker aus Der el Bahari. Bull. Metrop. Museum New York, Ägypt. Exped. 1922/23, Fig. 14. Zeit: Übergang zur 13. Dynastie

§ 695—698

T. 137—148

Abb. 30, 43—45

§ 572

Eine Chronologie der 13. Dynastie aufzustellen habe ich nicht versucht. Zwar spielen nach der 12. Dynastie interessante politische Ereignisse sich ab, jedoch im Zusammenhang einer geistigen Entwicklung der ägyptischen Kultur ist diese Periode eine Trümmerzeit. Für die Hyksos

ergibt die Geschichte der Plastik nichts; aus ihrer Herrschaft stammen nur Usurpationen, die in größerem Umfang von ihnen überhaupt erfunden zu sein scheinen.

Erst mit der 12. Dynastie ist der Kreislauf der ägyptischen Kultur einmal durchmessen. Nun kann das fromme Geschlecht der Oberägypter einen zweiten ägyptischen Staat begründen, das Neue Reich, das auf die Mitarbeit des Deltas zunächst ganz verzichtet. Die 18. Dynastie setzt ein mit direkten Kopien nach verschiedenen früheren Zeiten, dem Mittleren und dem Alten Reich. Die Fähigkeiten der Menschen gegenüber den Gebilden der Plastik sind vollkommen verändert, und die Statue wird als Schmuck des Tempels und zum Ruhm des Königs aufgestellt. Wenn trotzdem die alten Formen beharrlich wieder verwandt werden, dann klafft ein Hohlraum unter der Kruste dieser Kunst, dann muß diese neue Plastik, muß das Neue Reich an kultureller Einheitlichkeit unendlich hinter der Weite des Alten und Mittleren Reichs zurückbleiben. Da die alte Erscheinung der Plastik, ihre Reglosigkeit und Geradheit, nicht mehr aus den Menschen heraus notwendig ist, so bemüht sich das Neue Reich, diese Erscheinungsformen mit kubischen Gesetzen zu rekonstruieren und sperrt die Plastik in Reliefansichten, in Vierseitigkeit ein, was in Wahrheit ein vollkommenes Mißverständnis der alten Plastik bedeutet. Nur in der Mitte der 18. Dynastie ringen sich Plastik und Architektur zu einer Selbständigkeit den früheren Zeiten gegenüber durch, und man kann von einer neuen Entwicklung sprechen; es entstehen der Tempel von Luxor und die Plastik Echnatons.

§ 39, 189, 399, 573

§ 639, 712—726

Abb. 57, 69—72

§ 381, 437—442 476—484

§ 14

§ 759—761

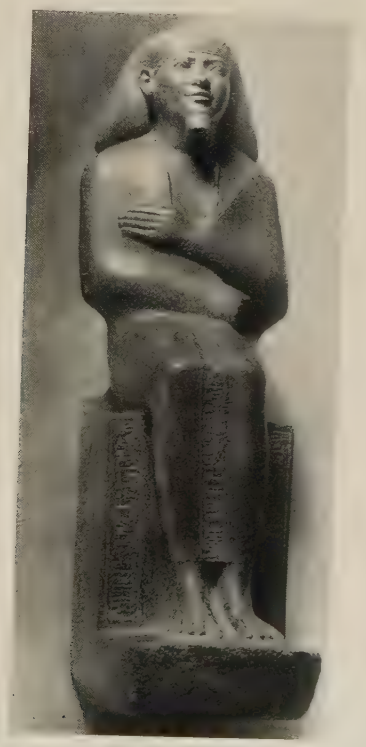


Abb 29. Mentemhet. Berlin. Kopie der 26. Dynastie nach dem Mittleren Reich. Granit. Höhe 49 cm

INHALT

I. Einführung. S. 1
Die Nachahmung des Menschen und des Steins. Die Leistung der Statue. Bedrängung und Wirkung.

II. Das Alte Reich. S. 4
Die Entwicklung von der 3. bis zur 6. Dynastie. Die Entstehung von Architektur und Plastik aus Erdmasse und Leib des Toten. Relief und Plastik. Die Gaufürstenzeit. Die Modelle und das Sinken der Plastik.

III. Die 11. Dynastie. S. 9
Die Einigung des Landes. Der Tempel von Der-el-bahari. Die Entwicklung des Reliefstils. T. 2—11

IV. Das Verhältnis zur Vergangenheit. S. 12
Erinnerung und Entwicklung. Die Fixierung des Vorgangs im Denkmal. Die Geschichte als die Anschauungsform der Vergangenheit. Das Problem der Kopie.

V. Méntu-hótep III. Neb-hépet-Re. 2060—2015 v. Ch. S. 17
Die Einheit von Gott, König und Staat. Bewußtheit und Wildheit. Die Statue aus Der-el-bahari. Die Gesichtsorganisation der 11. Dynastie. T. 12—13

VI. Ámen-em-hét I. Se-hétep-ib-Re. 2000—1981 v. Ch. S. 20
Die Verlegung der Residenz nach Norden und die Lage des Deltas. Die Denkmalsplastik. Die Statue als Halt des Staates. Die Lehre Amenemhets. Die Statue aus Tanis. T. 14—17

VII. Sesóstris I. Chéper-ka-Re. 1980—1939 v. Ch. S. 26
Privatplastik.
Die ständische Gliederung des Staates. Die Entwicklung der Privatplastik. Das Verhältnis zum Tod. T. 19—25

VIII. Sesostris I. Grabplastik. S. 31
Die Sitzstatuen aus Lischt. Die Unübersichtlichkeit. Der Vergottungstext und die Einheit der Statue aus der Bedrängung. Die Osirisstatuen. Die Verwandtschaft mit dem Alten Reich. T. 26—32

IX. Sesostris I. Oberägyptische Denkmalsplastik. S. 35
Der Blick in die Zeit und die politische Lage Ägyptens. Der Pessimismus. Die realistische Gesinnung in der Plastik. Sesostris I. als Ahnherr des Neuen Reichs. T. 33—35

X. Sesostris I. Unterägyptische Denkmalsplastik. S. 38
Die Überwindung des Rechten Winkels. Der Körper als Bewegungsorganismus. Die Neuordnung des Gesichts. Die kulturelle Führung Unterägyptens in der 12. Dynastie. Die zeitliche Entwicklung unter Sesostris I. und die Holzstatuetten aus Lischt. T. 36—46

XI. Amenemhet II. Nub-káu-Re. 1938—1907 v. Ch. S. 42
Beschreibung der Louvresphinx. T. 48—50
Gesicht und Körper. Die Erhaltung des Intimen im Kolossalen. Die Leitung der Bedrängung am Blick. Die Louvresphinx als der Mittelpunkt der Geschichte der Plastik im Mittleren Reich.

XII. Amenemhet II. Bedeutung der Sphinx. S. 46
Die Selbständigkeit des Königskopfs und des Löwenleibs. Die Einigung von König und Löwen an dem Stein. Hegels Auffassung der Sphinx.

XIII. Amenemhet II. Beschreibung der Fürstin von Abydos. S. 48
Die Unberührbarkeit. Die Offenheit. Geradlinigkeit und Kleingliedrigkeit. T. 51—52

XIV. Das erste Grab von Mer. S. 49
Die Auflösung der Wand. Die Möglichkeit und Bedeutung der Perspektive. Das Nilpferd und die Vermischung von Plastik und Relief. Das Schwanken unter Sesostris I. T. 54—57

XV. Architektur. S. 55
Der Tempel von Der-el-bahari und die Baugedanken des Mittleren Reichs. Das Grab Sarenputs. Raum und Stein. Die Entwicklung der Architektur im späten Mittleren Reich. T. 58—60

XVI. Das zweite Grab von Mer. S. 59
Die Überwindung der Perspektive. Die Neuordnung der Wand. Das zerstreute und das konzentrische Gefüge der Plastik. Griechenland und Ägypten.

XVII. Sesostris II. Cha-chéper-Re. 1906—1888 v. Ch. S. 65
Die Konstruktion.
Die Konstruktion der Pyramide und die Kompositionsprinzipien der bildenden Kunst. Die Veränderung des ständischen Staates.

XVIII. Religion. S. 67
Der echte Polytheismus. Das alte Reich als das mythische Zeitalter der Menschheit. Die Entstehung der Götter im Mittleren Reich. Das Sinken des Königs. Die Flucht unter Osiris.

XIX. Sesostris II. Königsplastik. S. 72
Die Einrichtung auf den Blick. Die Einheitlichkeit des Umrisses. Die Unsicherheit und der Archaismus. Das Gesicht. T. 64—69

XX. Sesostris II. Statuen der Nófret. S. 74
Das Frauengesicht des späten Mittleren Reichs. Die neue Perücke. Die Bildung des Körpers. T. 72—76

XXI. Sesostris III. Cha-káu-Re. 1887—1850 v. Ch. S. 76
Gesicht und Körper. T. 77—92
Beschreibung des Gesichts. Das Spiel mit den Dimensionen. Das Gesicht als Konstruktion aus dreieckigen Flächen. Der Körper. Die Erhöhung der Basis und die wagerechte Symmetrie.

XXII. Sesostris III. Die neue Oberfläche der Plastik. S. 81
Die Spannung. Die Ausnutzung der Farben und Falten. Das Verhältnis zum Licht. Die Unvollkommenheit des Einzelnen und die Einheit des Ganzen.

XXIII. Das Bild der Entwicklung Ägyptens. S. 84
Die Werdezeiten der Kultur und die Einmaligkeit jedes Stadiums. Ägypten als Beginn der menschlichen Kultur. Die Wandlung der Fähigkeiten. Die Befreiung von der Historie.

XXIV. Sesostris III. Plastik und Staat. S. 85
Die Lösung der Religion aus dem Staat. Die Organisation als Grundlage des Staates. Die Hymne auf Sesostris III. Die Bedrängung der Konstruktion. Das Menschliche im König.

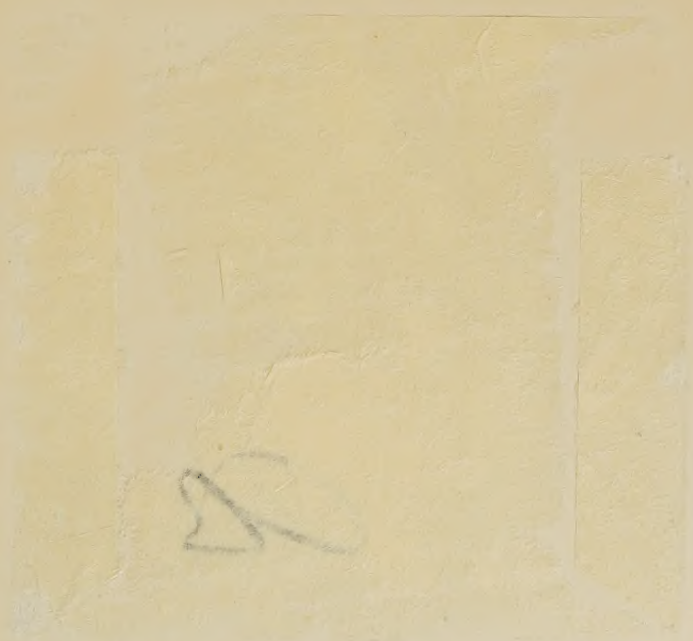
XXV. Sesostris III. Privatplastik. S. 88
Die Ausdehnung der politischen Macht. Die kleinen Statuetten. Die Entwicklung in der Spätzeit des Mittleren Reichs. T. 93—98

XXVI. Amenemhet III. Ne-máat-Re. 1849—1801 v. Ch. S. 90
Plastik der Frühzeit. T. 99—104
König und Plastik. Die Gruppe von Kom-el-Hisn. Die Raumkomposition. Beschreibung der Statue aus Hawara. Die Reglosigkeit. Raum und Licht in der Bildung des Kopfes. Die Jugend Amenemhets.

XXVII. Die Erfindung der Form. S. 94
Die Fläche als kleinste plastische Einheit in der Oberfläche des Alten Reichs. Die Konstruktion der Oberfläche unter Sesostris III. Die Wölbung der Einzelform. Form und Format. Die Festigung der Oberfläche und die Zersetzung der Masse. Die Platzanweisung. Die Entstehung des Freiraums in der Architektur. T. 105—110

XXVIII. Amenemhet III. Plastik der mittleren Zeit. S. 100
Der Kopenhagener Kopf. Weiße Krone und Gesicht. Das bildhauerische Bewußtsein. Die Statuen aus Bubastis. Das Kolossalformat und die Bildung in Flächen. Die Entwicklung der Königsplastik in der 13. Dynastie. T. 111—118

XXIX. Die Trennung von Handwerk und Kunst. S. 102
Die Schachbrettstele. Die Demokratisierung. Die Möglichkeit des Künstlertums. Die Isolierung der geistigen Führer.

XXX. Amenemhet III. Beschreibung der Mähnensphinx. S. 105
Die Vertauschung des Menschlichen und des Tierischen. Die Trennung vom Boden. Die Festigung in der Sphäre der Kunst. Das Fragment aus der Mitte der 12. Dynastie. Die Verwendung der künstlerischen Gesetze in der Mähnensphinx. Die Weichenlinie. Die Isolierung der Mähnensphinx. Das Antlitz. T. 119—125

XXXI. Amenemhet III. Plastik der Spätzeit und Schluß. S. 110
Der König aus dem Faijum. Der Zerfall in die Zweiteilung. Die Fischopferergruppe. Die Reaktion in Theben. Die kleinen Statuen aus Karnak. Die 13. Dynastie. Das Neue Reich. T. 127—148